REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS.

Je 14

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET COMPAGNIE,
36, rue de la Fourche.

REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS

PUBLIÉE PAR

M. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).

TOME TROISIÈME. — 1856.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS,
CHEZ
BORRANI ET DROZ, LIBRAIRES-ÉDITEURS,
9, RUE DES SAINTS PÈRES.

1856

LIBRARY
MAY 3 1912
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2
R47
t.3

JACQUES D'ANGOULÊME,

SCULPTEUR FRANÇAIS (1).

Deux écrivains du XVIe siècle nous font connaître *Jacques d'Angoulême*. L'un est Blaise de Vigenère dans ses *annotations* sur les *Descriptions de statues*, de Callistrate ; l'autre est Jules-César Boulenger, dans son traité intitulé : *De Picturâ, plastice, statuariâ*, etc.

Vigenère nous raconte qu'en l'an 1550 cet artiste exécuta à Rome un modèle d'une statue de saint Pierre, à l'occasion duquel il se trouva en concurrence avec Michel-Ange, *osant bien*, dit-il, se *parangonner* à ce grand statuaire, et il ajoute que *de fait il l'emporta lors, par dessus luy, au jugement de tous les maîtres, même italiens* (2).

Boulenger raconte le même fait en ces termes : *In Galliâ nobilissimus statuarius fuit* JACOBUS ANGOLISMENSIS,... *cujus, anno* 1550, *designatio S. Petri palmam præcepit, Româ, Michaeli-Angelo, sculptorum omnium judicio* (3).

C'est sur ces deux passages que l'auteur des *Recherches sur l'Art statuaire* s'est principalement fondé lorsqu'il a dit (pag. 451) que Jacques d'Angoulême est un de nos statuaires le moins connus, et un de ceux qui méritent le mieux de l'être.

M. Cicognara s'est vivement récrié contre les assertions de ces deux auteurs. C'est ici, dit-il, une de ces occasions où il est permis de donner à des écrivains un formel démenti, et de les accuser ouvertement d'ineptie et de jactance ; *ecco uno dei quei casi ne' quali è permisso di dare un' aperta mentita a raccontatori d'inezie e di millanterie* (tom. II, p. 375). Et qui, ayant un peu

(1) Nous n'avons pas besoin de faire ressortir toute l'importance de cette notice inédite, que le fils du savant Emeric David a bien voulu nous communiquer telle qu'il l'a trouvée dans les papiers de son père et telle que celui-ci l'avait préparée, peu de mois avant sa mort. (*Note du Rédacteur.*)

(2) Tableaux *de plate peinture*, éd. 1614, pag. 855.

(3) Lib. II, cap. 7 ; apud Gronov., *Thesaur antiq. græc.*, tom. III, col...

de sens commun, ajoute-t-il, *e chi avendo buon senno*, pourra croire que Michel-Ange, âgé de soixante-six ans, se soit ravalé jusqu'à concourir avec quelque simple ouvrier, quelque tailleur de pierres, *con uno scarpellino*, dont il n'est mention nulle part?

On peut faire remarquer d'abord que M. Cicognara ne saisit pas le fait exactement tel qu'il est. Ni Vigenère, ni Boulenger n'ont dit qu'il y ait eu entre Michel-Ange et Jacques d'Angoulême un concours dans le sens où il s'entend dans ce moment. Ils disent seulement l'un et l'autre que les deux *modèles* furent exécutés en concours, c'est-à-dire, en même temps et en concurrence; qu'ils se trouvèrent exposés au même moment sous les yeux du public, et que celui de Jacques d'Angoulême remporta la palme au jugement de tous les artistes, *sculptorum omnium judicio*.

Que Jacques d'Angoulême fût un simple ouvrier, *uno scarpellino*, c'est ce qu'il ne fallait pas se hâter d'avancer, car c'est précisément là le fait en question.

Le témoignage de Boulenger n'est point à dédaigner, comme M. Cicognara l'insinue. Il n'est rien moins que démontré que cet auteur ait copié Vigenère, comme il voudrait aussi le faire entendre. Boulenger était bien plus savant que le traducteur de Tite-Live et de Philostrate. Il habita longtemps à Pise, où son père professait la théologie et il l'y enseigna lui-même. Il a écrit sur les arts en antiquaire et en connaisseur, et très-peu de temps après Vigenère. C'est dans son traité de la sculpture qu'il rapporte le fait dont il s'agit : il veut donc en faire le sujet d'un souvenir durable, d'une instruction classique. On voit, de plus, qu'il connaissait bien les ouvrages de Jacques d'Angoulême. Il ne s'accorde même pas parfaitement avec Vigenère dans le jugement qu'il porte de ce maître. Vigenère le place au-dessus de tous les sculpteurs français. « Le plus excellent imager français, tant en mar-
« bre qu'en fonte, dit-il (j'excepteray tousiours maistre Jacques,
« natif d'Angoulême), a été maistre Germain Pilon (*ibid.*). » Boulenger dit au contraire seulement que Germain Pilon n'est pas inférieur à Jacques d'Angoulême, *non eo inferior, Parisiis, Germanus Pilon* (*loc. cit.*).

De tout cela résulte, sur l'existence du modèle de la figure de saint Pierre, un témoignage contre lequel on ne peut élever de doute raisonnable; et il est en outre évident que Jacques d'An-

goulême était un maître d'un mérite bien distingué, puisqu'il forme deux fois l'objet de comparaison sur lequel les deux critiques mesurent le degré d'estime qu'ils doivent accorder à Germain Pilon.

Mais quand l'attestation de Vigenère serait unique, elle donnerait encore une preuve complète. Cet écrivain alla deux fois à Rome, d'abord en 1546, à une époque où il voyageait pour son instruction, et ensuite en 1566, en qualité de *secrétaire pour le Roy*. Dans son premier voyage il connut et fréquenta Michel-Ange; il le visita souvent dans son atelier; il nous donne à ce sujet des détails intéressants qu'il est bon de rappeler : « A ce propos, nous « dit-il, je puis dire avoir veu Michel-Ange bien que âgé de plus « de soixante ans, et encore non des plus robustes, abattre plus « d'escailles d'un très dur marbre en un quart d'heure, que trois « jeunes tailleurs de pierres n'eussent peu faire en trois ou « quatre; chose presque incroyable qui ne la verroit : et y alloit « d'une telle impétuosité et furie que je pensois que tout l'ou- « vrage deust aller en pièce (*ibid.*). »

Dans ces deux séjours à Rome en 1546 et en 1566, Vigenère connut nécessairement Jacques d'Angoulême, de même qu'il fréquenta Michel-Ange. Il dut connaître aussi des personnes qui avaient vu les figures produites en concurrence par ces deux maîtres en 1550, et lui-même pouvait les avoir vues.

De plus, ce témoin oculaire écrivait, ainsi que Boulenger, sans aucune passion. Il parlait à ses contemporains de choses que plusieurs d'entre eux savaient aussi bien que lui, et le tort de trop louer les artistes français n'était pas en général celui de son siècle, surtout en France. Il n'est par conséquent aucun moyen de récuser son témoignage.

Jacques d'Angoulême s'illustra dans Rome même par d'autres ouvrages que la figure de saint Pierre : « Et de luy encore, dit Vige- « nère, sont trois grandes figures de cire noire, au naturel, *gar- « dées pour un très excellent joyeau en la librairie du Vatican*, « dont l'une montre l'homme vif; l'autre comme s'il *estoit escorché;* « et la troisième est un *skeletos*, qui n'a que les ossemens avec « les tendons qui les lient et accouplent ensemble (*ibid.*). »

Le rare mérite de Jacques d'Angoulême, si dignement honoré à Rome, a été apprécié en France, du vivant de ce maître, par les personnages les plus éminents. En 1552 et dans les années

suivantes, le cardinal de Lorraine faisait construire à Meudon, à côté du grand, un édifice appelé *la Grotte*, qu'il dédia au Repos et aux Muses familières du roi Henri II, *Quieti et Musis Henrici II*, etc... Rien ne fut épargné pour la décoration de ce temple consacré aux Muses du prince, c'est-à-dire à ce que la cour renfermait de plus accompli. Colonnes, statues, ornements en stuc relevés d'azur et d'or, mosaïques, portraits, arabesques et autres peintures, *le dit chasteau* fut *tellement estoffé* de toutes ces sortes de richesses *qu'il est impossible le réciter*. Or, le cardinal de Lorraine ne manqua pas dans cette occasion de se ressouvenir de Jacques d'Angoulême. Il lui demanda une statue que cet artiste exécuta à Rome, et qu'il envoya à Paris. Elle représentait l'Automne. *Je l'y ay veu autrefois* (Automne) dit Vigenère, *ayant été faict à Rome autant prisé que nulle autre statue moderne* (*loc. cit.*).

Boulenger, qui vit cette figure en 1589, ajoute qu'elle était en marbre et qu'elle excitait une admiration universelle, *omnes in admirationem rapit;* et il nous dit en outre que Jacques d'Angoulême ne travaillait pas le bronze moins habilement que le marbre, *nobilissimus statuarius, sive marmor scalperet, sive æs fuderet.*

On voit donc bien clairement que ce statuaire n'était pas un artiste d'un talent médiocre; on voit qu'il avait fait des études approfondies sur l'anatomie, qu'il était prisé dans toutes les branches de son art autant que nul autre moderne et en un mot qu'il pouvait bien se *parangonner* aux plus grands maîtres, sans en excepter un seul.

Il y a lieu de croire que cet illustre Français naquit vers les années 1505 ou 1510. On peut pareillement présumer qu'il ne se forma pas à l'école de Fontainebleau, mais plutôt à Tours, à Amboise, à Chinon, ou dans quelque autre atelier, non loin de la Loire; car instruit auprès de nos Gallo-Florentins, il aurait vraisemblablement employé sa vie entière au service de la cour comme Jean Goujon et Germain Pilon, et peut-être aussi n'eût-il pas été capable de disputer la palme à Michel-Ange. Ce maître mourut-il jeune à Rome, ou bien revint-il en France, après avoir vu ses chefs-d'œuvre déposés au Vatican? Nos historiens, si souvent en défaut, ne nous donnent à cet égard aucune lumière. Ce qui est certain seulement, c'est qu'il n'existait plus à la fin du XVIe siècle, lorsque Vigenère et Boulenger écrivaient son éloge, *nobilissimus statuarius fuit.*

Vainement M. Cicognara veut-il argumenter de ce que ni Vasari, ni le Condivi ne font mention de lui : on ne résiste pas à des preuves telles que celles que je rapporte. D'ailleurs, le fait relatif à la figure de saint Pierre, singulièrement honorable pour Jacques d'Angoulême, n'est pas assez important en ce qui concerne Michel-Ange, pour avoir mérité une place dans l'histoire particulière d'un si grand maître.

Ce qui pourrait paraître plus étonnant, ce serait le silence de Thevet, de Paul Thomas et de tous les autres écrivains ou natifs d'Angoulême comme ces deux-là, ou qui se sont occupés de l'histoire de cette ville. Mais cette négligence est commune, comme je l'ai dit, à presque tous nos écrivains de cette époque. Thevet n'a inscrit parmi ses hommes illustres qu'un seul artiste, c'est Eudes de Montreuil ; et il n'en parle qu'à l'occasion du mausolée que cet habile maître s'était élevé à lui-même dans l'église des Cordeliers de Paris, qu'il avait construite. La longue absence de Jacques d'Angoulême hors de la France est ici un motif de plus de l'oubli dans lequel il est tombé.

L'histoire des arts nous présente un autre exemple de ce genre d'injustice, et c'est M. Cicognara lui-même qui m'en fournit la preuve, dans un fragment de Laurent Ghiberti, que nous lui avons l'obligation d'avoir publié. Vers la fin du XIIIe siècle, florissait en Italie un sculpteur, natif de Cologne, dont le nom est aujourd'hui inconnu. Ghiberti, dont on ne récusera pas le témoignage, nous dit qu'il a vu plusieurs de ses ouvrages et que la tradition en a aussi porté le souvenir jusqu'à lui ; qu'il était habile, très-habile, très-docte, très-grand dessinateur, qu'il excellait dans les têtes et dans le nu, et en un mot qu'il égalait les anciens maîtres grecs : *molto perito, dotto, dottissimo,... eccellentissimo, perfetto,... al pari degli statuari antichi greci* (tom. I, pag. 368, 369). Cet habile homme qui fut souvent employé par notre duc d'Anjou, navré de douleur d'avoir vu détruire un de ses ouvrages, se fit ermite. Les jeunes artistes allaient le consulter dans sa retraite, *andavano giovani che avevano volontà d'apparare, a visitarlo, pregandolo,* etc... Il les guidait encore par ses savants conseils, *li riceveva dando loro dotti ammaestramenti,* et il avait autant d'habileté que de savoir. Il mourut sous le pontificat de Martin IV, c'est-à-dire de l'an 1280 à l'an 1285.

M. Cicognara, de qui l'habileté de cet Allemand dérange le sys-

tème, s'applique à en rabaisser le mérite. Il veut que ce *Tudesque* n'ait été qu'un orfévre, et il demande comment, au delà des monts, un artiste pourrait avoir acquis assez d'instruction pour rivaliser avec des maîtres tels que ceux de l'école de Pise : *e oltramonte non avrà avuto adito*, etc. (pag. 389). Ces traits manquent leur but. Le témoignage de Ghiberti, bien qu'il soit unique, a plus de force que toutes les attaques d'un esprit prévenu ; et si l'on peut supposer un peu d'enthousiasme dans le jugement par lequel cet habile homme jugeait le sculpteur de Cologne égal aux anciens Grecs, il faudra toujours convenir qu'un artiste d'un goût si élevé et si pur n'a pu accorder tant d'admiration qu'à un talent très-éminent relativement au temps où il vivait. L'anonyme de Cologne demeurera donc placé parmi les sculpteurs les plus distingués du XIIIe siècle. Il en sera sans doute de même de Jacques d'Angoulême pour le XVIe ; et quant à moi, je me féliciterai d'avoir appelé l'attention de nos historiens sur un statuaire français, illustre à Rome, à l'époque même où l'un des plus grands génies qu'aient produit les temps modernes y brillait de tout son éclat, d'avoir rendu un juste hommage à un homme de mérite et réparé envers lui le tort de nos prédécesseurs.

EMERIC DAVID,
de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

LE CIMETIÈRE DES INNOCENTS VERS 1570. — Parlons en détail de quelques-unes de ces arcades, dont l'ensemble formait une galerie de cloître, rétrécie (du moins aux XVIIe et XVIIIe siècles) par un rang de petites boutiques, qui en faisait une sorte de bazar et de promenoir public, communiquant, par quatre portes ouvertes dans les angles, avec les halles et les rues Saint-Denis, Saint-Honoré et aux Fers.

Le portique oriental était le plus court des quatre, vu que les côtés de l'église en saillie sur le cimetière l'empêchaient de se relier à la galerie du nord. Il se composait, dans l'origine, de six ou sept arcades ou travées, dont deux ou trois furent supprimées quand, sous Louis XIV, comme je l'expliquerai plus tard, on élargit la rue de la Ferronnerie, aux dépens du sol du cimetière.

Sous une de ces travées, on voyait un vaste bas-relief de forme ogivale, appliqué contre le mur du fond, monument tumulaire, ou seulement commémoratif, construit aux frais du célèbre Nicolas Flamel.

Ce fut, selon l'abbé Villain (*Histoire de N. Flamel,* p. 104), à sa femme Pernelle, décédée en 1397, que Flamel éleva « l'espèce de « mausolée que l'on voit (1761) à l'entrée des Charniers, du côté « de la rue Saint-Denis, vis-à-vis de l'arcade bâtie en 1389 (par « le même), le cimetière entre deux (2) ». Il conjecture que ce bas-relief, ainsi que la travée qu'il décorait, fut exécuté *peut-être* en 1407, mais plus probablement avant cette année.

Beaucoup d'historiens ont admis que les restes de Pernelle avaient été déposés sous ou derrière le bas-relief, mais le fait est fort douteux; l'abbé Villain n'ose l'affirmer, car il s'exprime ainsi (p. 112) : « L'arcade où *l'on croit* que Pernelle a été

(1) Voir les livraisons du 15 janvier et du 15 février 1856.

(2) Je parlerai ci-après de l'arcade bâtie en 1389.

« inhumée. » Après la brève description que j'en vais donner, les archéologues de nos jours verront, je crois, dans ce monument non une tombe, mais une sculpture votive, analogue aux peintures qu'on exécutait dans le même but, assez souvent sous forme de triptyques.

Il se composait de divers sujets tirés de l'Écriture sainte. Vers la naissance de l'arc ogival, les deux époux étaient représentés agenouillés, Flamel à gauche, aux pieds de saint Paul, Pernelle à droite, devant l'effigie de saint Pierre. Au-dessus de leur tête ressortaient, en creux ou en relief, les lettres initiales de leur nom, un f et un p gothiques, encadrés dans une sorte de petit portail ou de niche, brodée de délicats ornements. Au milieu et sous la pointe de l'ogive, le Sauveur, debout, tenait dans la main gauche le globe du monde, qu'il bénissait de la droite. Autour de sa tête, trois anges, portant des rouleaux chargés de pieuses inscriptions, étaient disposés de manière à figurer les trois branches de la croix. Deux autres, sous ses pieds, jouaient chacun d'un instrument. Au-dessous de la naissance de l'arc, une rangée de cinq petits bas-reliefs juxtaposés offraient des personnages et des anges entourés de devises. Le compartiment du milieu, sous les pieds du Christ, représentait une résurrection des morts. Aux extrémités de la ligne, selon l'abbé Villain, qui avait le monument sous les yeux, on voyait à gauche le bœuf de saint Luc et l'aigle de saint Jean; à droite, l'homme symbolique de saint Mathieu et le lion ailé de saint Marc. Plus bas, à gauche, dans un petit encadrement gothique, étaient les armoiries parlantes de l'écrivain Flamel : une main tenant un encrier. Enfin, au milieu, sur la même ligne, un dernier cadre à trois compartiments offrait la scène d'Hérode présidant au massacre des enfants de Bethléem, scène qui rappelait les deux Innocents à qui était dédiée l'église du cimetière.

On a noirci bien du papier en l'honneur de ce bas-relief votif, colorié suivant la coutume du temps (1), pour en interpréter les sujets sous un point de vue étrange. Cette classe de fous nommés, du XVe au XVIIIe siècle, philosophes hermétiques, alchimistes,

(1) Dulaure, dans sa *Nouvelle Description de Paris* (petit in-12, 1787), s'exprime ainsi : « La *dorure* dont ce monument étoit couvert, existoit encore dans « quelques parties, et les inscriptions qui étoient au dessous se lisoient au mois de « Mai 1786; mais on les a enlevées quelque temps après. »

chercheurs de la pierre philosophale, du grand-œuvre, etc., voyaient dans ces figures, comme dans celles du portail de Notre-Dame, des hiéroglyphes, des énigmes mystérieuses et cabalistiques, où la couleur elle-même jouait un grand rôle ; billevesées qui, après tout, et c'est là leur bon côté, nous ont conduits à cette admirable science de la chimie, aujourd'hui le grand ressort de la civilisation européenne (1).

Sur le tableau qui nous occupe, nous devons avoir de face et sous les yeux l'arcade de Flamel, mais il serait difficile de la désigner, car on ne distingue pas le mur du fond de la galerie. Un in-4° de 1611, intitulé : *Trois traitez de Philosophie natvrelle,* etc., où se trouve une estampe sur bois du bas-relief, nous dit : « Les « figvres de Nicolas Flamel... en la *quatriesme* arche du cyme- « tiere... entrant par la porte ruë Sainct-Denys, deuers la main « droicte. » Cette arcade, sans aucun doute, perdit le rang qu'elle occupait en 1611, par suite du rétrécissement du cimetière, vers la fin du XVIIe siècle. On lit, en effet, dans les *Curiositez de Paris,* publié chez Saugrain, 1716, in-12° (p. 79), que les *figures* de Flamel « sont placées sur le gros mur de la *seconde* arcade, du « côté droit en entrant par la porte (placée de biais) qui donne « sur la rue Saint-Denis et la rue de la Ferronnerie. »

Sur un plan général du cimetière, gravé par M. Albert Lenoir, et postérieur à 1671, la galerie orientale n'a que quatre travées, tandis que sur une eau-forte d'Israël Silvestre (vers 1650), on en voit six. Notre tableau offre trois arcades, suivies de quatre autres plus étroites, à demi cachées par des bâtiments irréguliers en saillie sur la ligne générale de la galerie. Un des arcs, au-dessus desquels surplombe un grand bâtiment-ossuaire, décrit précédemment, est décoré au dehors, dans l'espace nommé les *reins* de la voûte, de peintures ou de reliefs coloriés en rose, et une inscription paraît entourer son archivolte. La baie en est fermée, dans le bas, au moyen d'une grille de bois à hauteur d'appui. Est-ce là la travée construite par Flamel? Au milieu de l'arc, sur un fond obscur, se détache une petite statue blanchâtre très-finement accusée. Elle est debout, son bras droit paraît levé vers le haut de la voûte, et sa main droite repose sur une sorte d'écusson. C'est,

(1) L'abbé Villain donne une liste des principaux ouvrages des alchimistes. La *Description de Paris,* de Germain Brice, édit. de 1717, t. I, contient d'assez curieux détails sur l'interprétation hermétique du bas-relief de Flamel.

je pense, la statue de la Mort, dont je parlerai ci-après. Sur l'eau-forte de Silvestre, déjà citée, on voit également, sous une des six arcades du charnier, figurer une statue debout, mais la pose en est moins facile à saisir; peut-être était-elle placée devant le bas-relief de Flamel.

A l'autre extrémité du cimetière, la galerie occidentale qui longeait la rue de la Lingerie renfermait une travée célèbre parmi les alchimistes. Son arcade faisait face, ou à peu près, à celle dont nous venons de parler, à une distance d'environ 120 mètres, représentant la longueur du cimetière. Nous n'avons pas à chercher cette arcade sur notre tableau, puisque, d'après le point de sa perspective, elle se trouve derrière le spectateur; je lui consacrerai néanmoins quelques alinéas.

Ce fut une des premières bâties par Flamel, et sa construction date de 1369, selon l'abbé Villain, qui assure avoir déchiffré ce millésime sur un des piliers ou jambages de l'arc, ainsi que les initiales en gothique de Flamel et de sa femme.

Le détail le plus intéressant pour les alchimistes, c'était la figure (assise ou debout?) d'un homme *tout noir,* peinte à fresque probablement sur le mur qui faisait face à l'ouverture de l'arcade. Il tenait à la main un rouleau sur lequel on lisait : *Ie voy merueille dont moult ie mesbahi* (1), devise qui intriguait beaucoup les chercheurs du secret de faire l'or, secret dont on avait attribué à Flamel la possession.

Les yeux du mystérieux personnage devaient, à travers l'espace, correspondre à un point du bas-relief votif de Flamel. Or, dans les idées des alchimistes, ce point était telle ou telle de ces figures *hiéroglyphiques,* laquelle, bien interprétée, selon sa couleur et son attitude, révélerait aux *clairvoyants* le *grand-secret.* Il s'agissait d'abord de déterminer où se fixait au juste la prunelle de l'homme noir, ensuite de deviner une sorte de rébus fort compliqué.

Au temps de l'abbé Villain (1761), l'homme *tout noir* avait déjà disparu, effacé peut-être par un alchimiste égoïste, envieux ou désespéré. Mais au bas de la place que la figure occupait, on lisait encore neuf vers, çà et là incomplets, et commençant ainsi :

(1) Jacques Gohorri, auteur d'un livre d'alchimie, ajoute qu'il étendait les bras (en signe d'étonnement).

Hélas! mourir convient. — Homme et femme sans remède, etc. Dulaure, en son ouvrage cité dans l'avant-dernière note, dit qu'en 1786, avant qu'on eût enlevé les inscriptions des charniers, celle-ci se lisait encore.

Selon l'auteur des *Trois traitez, etc.*, qui fait parler Flamel, cette figure était *charbonnée* et peinte *grossièrement* sur un des *piliers* du charnier; mais l'abbé Villain suppose (p. 116) qu'elle avait été *noircie par le temps,* et que les merveilles dont le personnage se disait ébahi, étaient des éclipses de soleil et de lune, signes précurseurs de la fin du monde et de la résurrection, représentées sur trois plaques de fer et de cuivre doré, placées à l'orient, à l'occident et au midi de l'arche.

M. Langlois, dans son *Essai sur la Danse des Morts* (1851), a cherché à résoudre la question de l'homme tout noir. Ses conjectures sont assez vraisemblables. Cette qualification s'appliquait à la couleur de son épiderme : c'était un nègre, ou, comme on disait au Moyen-âge, un Éthiopien, un More, qui se rattachait à une procession, peinte à fresque sur le mur de fond de la travée, avec cette inscription au bas : *Moult plaist à Dieu Procession, — S'elle est faicte en deuotion.*

L'homme noir, placé dans cette condition, ne sera plus une énigme. M. Langlois cite des fresques de cimetière du même genre, où figure en tête un *More.* Selon quelques érudits, cette figure, grâce à un pitoyable jeu de mots (dans le genre de ceux que nos pères appliquaient aux enseignes et aux armoiries parlantes) désignait *la Mort* ou plutôt *le Mort,* conduisant l'espèce humaine au grand jour du Jugement. A mon avis, ce nègre représentait tout simplement la partie noire de la race humaine, invoquant ses droits à la grâce du salut; sur les anciens tableaux de l'Adoration des Mages, on oubliait rarement le roi d'Éthiopie. En définitive, si je ne puis préciser le rôle allégorique de l'homme tout noir dans la décoration de l'arcade de Nicolas Flamel, au moins puis-je affirmer qu'il n'était pas le mystérieux révélateur du *grand-secret.*

Revenons à la galerie des charniers, du côté de la rue Saint-Denis. Sous l'une de ses arcades, on conservait une effigie de la Mort (sculptée vers le milieu du XVIe siècle), qui fut plus tard placée ailleurs. Je l'ai déjà mentionnée plusieurs fois, mais j'y reviens pour la décrire.

Le jour de la Toussaint, jusqu'au lendemain midi, on découvrait au peuple l'effigie d'un *squelette*, ou plutôt d'un cadavre en dissolution, image beaucoup plus énergique. Ce cadavre animé, debout, au regard ironique et menaçant, n'avait qu'un mètre de hauteur ; il était d'albâtre, et non de marbre blanc ou d'ivoire, comme on l'a dit par méprise. On a longtemps attribué cette statue au ciseau de Germain Pilon, mort en 1590 ; mais Alexandre Lenoir, qui la recueillit au Musée des Augustins, sous le n° 91, l'attribue, avec un *ancien* auteur qu'il ne nomme pas, à un sculpteur natif de Troyes, François Gentil (ou Gentyl), qui vivait encore en 1540 : « Ce morceau, ajoute-t-il dans sa notice, est « *mal* sculpté et peu exact dans son dessin. »

De son bras droit, le cadavre retenait les plis d'un linceul, et sa main gauche reposait sur « un rouleau déployé, » dit Piganiol, sur un *bouclier*, suivant Alexandre Lenoir ; c'était, pour parler juste, sur un cartouche à enroulements, au milieu duquel se lisaient quatre vers, qu'indiquait une sorte de dard placé entre les doigts de la statue, et qui commençaient ainsi : *Il n'est vivant tant soit plein d'art*, etc. A la suite du quatrain était gravé une espèce de monogramme consistant en deux traits, formant une croix, dont la tige portait au bas un M (1).

Germain Brice, dans sa *Descr. nouv. de Paris*, éd. de 1687, cite « le *squelette d'albâtre*, d'une *très bonne main*, que l'on a « déplacé *depuis peu*, pour le mettre dans un endroit *plus propre* ; « en attendant, Neret, marchand de soye dans la ruë aux Fers, « le conserve chez luy ; on lit sur un *Cartel*... etc. »

Du temps de Piganiol (1765), le bras gauche de la Mort était déjà rompu, et les lettres *gothiques* de l'inscription *très-difficiles* à déchiffrer : « Elle étoit placée, dit-il, dans une petite *armoire* « fermée, contre le *corridor* qui est du côté de la rue Saint- « Denis. »

Quelques années plus tard, elle fut transportée ailleurs. D'Argenville fils, dans son *Voyage pittor. de Paris* (éd. de 1778, p. 179), nous apprend qu'elle était, cette année, renfermée dans une « petite armoire attachée à une *tour* (la tour octogone) dans « le cimetière. » Elle conserva cette place jusqu'à l'année 1786.

(1) Ce détail se remarque sur le dessin, probablement très-exact, qu'a donné de cette statue M. Albert Lenoir, dans sa *Statistique*, dessin exécuté avant la restauration de la statue, car les deux bras sont brisés en partie.

M. Alexandre Lenoir dit, de son côté, qu'elle était *autrefois* renfermée dans une *boîte* attachée à la tour nommée *tour des Bois*. Il ajoute qu'on la porta (lorsqu'on eut abattu la tour) à Notre-Dame, où on la fit *bronzer* et restaurer par le *citoyen* Deseine, sculpteur distingué.

La coutume d'exhiber, le jour de la Toussaint, cette hideuse effigie, rappelle celle des capucins de Palerme, qui, ce même jour, habillent et exposent de véritables cadavres, conservés et préparés dans leurs cryptes funèbres. Des usages analogues doivent se retrouver dans plus d'une localité de l'Europe catholique. Je rencontrai, en 1835, sur une route des États Romains ou Napolitains, une chapelle isolée; devant l'autel on avait dressé un cadavre à peine desséché, et couvert d'un suaire en lambeaux : c'était peut-être un vestige de la cérémonie de la dernière Toussaint.

M. Paul Lacroix, dans son roman de *la Danse Macabre,* suppose que la statue de la Mort du cimetière des Innocents avait remplacé le cadavre momifié de Macabre, depuis longtemps réservé pour cet usage et enfin détruit par un accident quelconque.

Reprenons la description du tableau. A gauche se développe de trois-quarts la galerie septentrionale des charniers, qui s'engage, à son extrémité-est, dans un groupe de divers bâtiments attenants à l'église. Cette partie du tableau, bien que dans l'ombre, est néanmoins assez distincte dans ses détails. Il est à noter que les arcades, soutenues de contre-forts, ont une forme presque cintrée, bien qu'elle fût en réalité ogivale. J'ai déjà expliqué que les anciens peintres ou miniaturistes n'y regardaient pas de si près, et substituaient souvent le plein cintre à l'ogive.

Le toit en tuiles qui recouvre les *galetas* est interrompu, sur un point rapproché de l'œil, par quatre hautes lucarnes de bois, sans vitres, de forme trilobée au sommet. Le tout est comblé d'ossements. Derrière la toiture des galetas, apparaissent les maisons de la rue aux Fers, dont cette galerie formait un des côtés. Ces vieilles maisons, de hauteurs inégales, offrent des pignons bordés de toits dont les profils s'avancent en saillie sur la rue. La plupart sont construites en charpentes, qui se dessinent à l'extérieur sur un fond de plâtre, telles qu'il en existe encore plus d'une aux environs des Halles. Quelques têtes de per-

sonnages s'encadrent dans leurs étroites fenêtres. Deux de ces maisons paraissent occupées par des teinturiers ou des marchands de toiles, car on voit pendre, des fenêtres supérieures, des pièces d'étoffes roses, jaunes et *noires*. Les magasins d'étoffes de deuil ne manquaient pas sans doute aux environs du grand cimetière, non plus que les marchandes de couronnes funèbres, comme on en voit aujourd'hui encore de ce côté de la Halle.

Passons à la galerie opposée, celle du sud, qui bordait la rue de la Ferronnerie, dite plus anciennement *de la Charonnerie*. Une partie de cette galerie (construite en 1399, comme l'annonçait une inscription citée par N. Bonfons) se voit sur notre tableau, mais un peu plus de profil que celle du nord ; néanmoins, la perspective permet de distinguer sous les premières travées, éclairées en plein, des inscriptions, des retombées de voûtes et des peintures murales. On compte treize arcades. Le toit en tuiles du galetas est si dégradé, sur le premier plan, que l'amas d'ossements qu'il renferme est complétement à découvert.

Vers l'extrémité qui se relie aux charniers de la rue Saint-Denis, la galerie n'est plus surmontée d'un simple toit à deux pentes, mais de quatre bâtiments, couverts d'ardoises et juxtaposés, présentant du côté du cimetière d'étroits pignons construits en poutres, des sortes de hangars, trop élevés pour être considérés comme des lucarnes. A leur suite et sans intervalle se développent quatre autres pignons semblables, mais un peu moins hauts. Tous leurs étages à claire-voie sont encombrés d'ossements jusqu'au faîte. Cet ensemble, vu un peu de profil, offre des découpures, des redans fort pittoresques.

Au-dessus des divers bâtiments qui constituent la galerie du sud, s'élèvent les pignons inégaux de huit maisons de la rue de la Ferronnerie. Quatre de ces maisons sont bâties de poutres qui ressortent sur les parties crépies de leurs faces. Au dernier étage de l'une d'elles flottent des étoffes verdâtres et noires. Au-dessus de leur groupe s'élance une haute tour carrée, couronnée d'une balustrade gothique et flanquée, au nord, d'un tourillon que surmonte un campanile. C'est le clocher de Sainte-Opportune (supposé que cette église en possédât un), ou celui, mal rendu, de Saint-Jacques-la-Boucherie.

Au sujet de la rue de la Ferronnerie, dont l'étroitesse fut la cause première de l'assassinat de Henri IV, abordons une ques-

tion neuve, sur laquelle j'ai déjà hasardé quelques mots. La galerie méridionale du cimetière, substituée ou adossée à la muraille de Philippe-Auguste, et achevée, je le suppose, en 1399, formait un des côtés de la rue (1). Des auvents ou échoppes, qui s'y appuyaient à l'extérieur, contribuaient encore à en rétrécir la largeur. En 1671, il fut résolu que cette rue serait élargie. Cette année même, ou un peu plus tard, on commença à abattre les vieilles maisons à pignon que je viens de décrire, et on les remplaça par de nouvelles, rebâties plus au sud. D'autre part, à une époque un peu postérieure, on détruisit la galerie de 1399, après en avoir enlevé les épitaphes et les sépultures; puis on en reconstruisit une autre, plus rapprochée du nord, de sorte que le cimetière fut rétréci de plusieurs toises dans le sens de sa largeur.

A l'ancien portique on en substitua un dont les voûtes massives, à plein cintre, assez basses, et plus larges sans doute que les premières, formèrent moins d'arcades. Ces voûtes subsistent encore, mais on ne passe plus, comme il y a quinze ans, sous la galerie qui traversait leur ensemble, car chaque travée a été convertie en boutique.

Aucun auteur contemporain, témoin de cette métamorphose, n'est entré dans ces détails; mais les plans de Paris ne sont pas muets. Sur ceux de Gomboust, 1652, et de Bullet, 1672, le cloître du cimetière est presque un parallélogramme régulier, et la rue de la Ferronnerie y est très-étroite; mais sur des plans plus modernes, sur celui de La Caille, par exemple, 1714, la rue est plus large et le cimetière se rétrécit à mesure qu'on avance vers la rue Saint-Denis. Ce rétrécissement dut entraîner de toute nécessité la démolition totale de l'ancienne galerie du nord, et la suppression de deux ou trois travées de celle de l'est (2).

Le nouveau portique, élevé sous Louis XIV, ne fut pas surmonté d'un simple galetas, mais de hauts bâtiments uniformes à cinq étages (marqués sur le plan de La Caille), qui subsistent encore, bien que modifiés en certains endroits. On distingue, au-

(1) Je n'ai jamais vu ni dessin ni estampe qui représentât cette galerie du sud. Sur l'eau-forte de Silvestre, comme sur un dessin curieux lithographié par M. Albert Lenoir, on ne voit figurer que la galerie qui bordait la rue aux Fers.

(2) Alors disparurent toutes les vieilles fresques dont il va être question tout à l'heure. Mais on ne supprima aucune portion des charniers du côté de la rue de la Lingerie; ce qui explique l'obliquité de la nouvelle galerie.

dessus des voûtes, une rangée de grilles de fer, basses et serrées, placées aujourd'hui devant les fenêtres des entre-sol. C'étaient, dans l'origine, des cages destinées à loger les ossements exhumés, en remplacement des anciens galetas. Peut-être sous les nouvelles voûtes, appartenant de nos jours à des particuliers, replaça-t-on une partie des tombes et des inscriptions du vieux charnier, mais je doute qu'on ait continué à y faire des inhumations. Quant aux deux autres galeries, celles du nord et de l'ouest, elles ne furent jamais ni remplacées ni raccourcies ; seulement, à l'époque où l'on détruisit le cimetière, de hautes et hideuses maisons, sises rue de la Lingerie, touchaient et dominaient celle de l'ouest.

Reprenons la description des charniers de la Ferronnerie. Chaque arcade, sur notre tableau, est fermée vers le bas, et séparée du cimetière par un parapet ou mur à hauteur d'appui. Sur les profils de quelques contre-forts, on distingue ici un petit bas-relief colorié de la Crucifixion, là une croix de Malte ou *pattée;* en deux endroits, des inscriptions sur tablettes de pierre ou de marbre.

Sous les quatre premières voûtes les plus rapprochées de l'œil, on entrevoit distinctement des fresques, sur les murs du fond. Au bas de chaque sujet sont inscrits huit vers, disposés sur deux colonnes. Ces fresques ne peuvent se méconnaître : c'est une partie des célèbres peintures de *la Danse Macabre*. Sur chaque sujet, on discerne un squelette, ou plutôt un cadavre blanchâtre, animé, qui entraîne un personnage. Voilà, sans aucun doute, le plus curieux détail du tableau (1).

Plusieurs historiens, depuis, ont admis que la Danse Macabre des Innocents n'avait consisté qu'en un spectacle, en un *mystère* ou *moralité,* jouée sur un échafaud ou sous une baraque établie au milieu du cimetière, par des personnages en chair et en os. Ils supposent que les Anglais, alors nos maîtres, avaient importé de leur pays ce genre de parade pieuse. Je ne récuse pas le

(1) Le premier quatrain de l'inscription exprimait les réclamations de la victime; le second, la réplique inflexible et souvent moqueuse de la Mort. Les plus anciennes éditions de *la Danse Macabre*, publiées à Paris, en français, avec figures sur bois, sont de 1485 et 1486. Je pense que ces figures offraient une reproduction, plus ou moins fidèle, des fresques du cimetière des Innocents et de leurs inscriptions.

fait; je ne nierai même pas qu'un individu fort maigre, poëte, ménétrier ou *acteur forain,* nommé ou surnommé Macabre, n'ait pu jouer le principal rôle sur ce théâtre étrange, où la Mort gourmandait, raillait et entraînait vers l'abîme chaque membre de la société, depuis le pape jusqu'au mendiant. Si le clergé, comme on l'assure, s'est élevé en effet contre ces représentations d'une sauvage énergie, c'est sans doute parce qu'il n'était pas épargné dans cette vivante satire du néant de la race humaine. Cette satire a pu être mise en action, mais à coup sûr la peinture a existé; probablement même elle a précédé et inspiré les représentations vivantes.

On a souvent cité cette phrase du *Journal de Paris sous Charles VI et VII :* « Item, l'an 1424, fut *faicte* la Danse *maratre* « aux Innocens, et fut commencée environ le moys d'aoust et « achevée en Karesme ensuyvant. » Le mot *marâtre,* soit dit en passant, offre un sens qu'on pourrait à la rigueur expliquer; mais partout ailleurs on lit *macabre* sur ce même *Journal,* comme aussi sur les titres des plus anciens livres imprimés sur cette matière.

L'expression *fut faicte* est, convenons-en, fort amphibologique. Pour moi, je l'interpréterai de préférence par : *fut commencée,* ou *achevée*, à titre de *peinture.* Si l'on admet qu'il s'agit d'un spectacle, on avouera qu'il a duré bien longtemps (et encore pendant les rigueurs de l'hiver!), en dépit des vives protestations du clergé, qui alors avait, ce me semble, une grande puissance. Dans l'hypothèse contraire, l'espace de temps annoncé pour l'achèvement des fresques (dont j'ignore le nombre) paraît fort raisonnable. Je crois donc que cette série de sujets funèbres (d'origine française ou étrangère) a été commencée ou achevée en 1424. Mais, dans cette hypothèse, comment nous expliquer une phrase citée plus haut (page 344, t. II de la *Revue*), où il s'agit d'un poëte Marcade, et de tableaux de la Danse des Morts, exécutés sous Charles V, c'est-à-dire avant 1380? Y a-t-il quelque méprise dans ce texte que cite M. Langlois? Je l'ignore, mais je suis porté à le croire. Ces fresques n'auraient pas été peintes sous une galerie, si cette galerie ne fut commencée qu'en 1399, mais sur l'ancienne muraille même de Philippe-Auguste, en plein air; c'est assez peu vraisemblable. Ensuite, on peut objecter que le millésime 1399, gravé sur une plaque, annonçait la *fin* de la con-

struction de la galerie et non le commencement, qui pouvait remonter à une époque bien antérieure, en ces temps où l'on bâtissait avec une lenteur excessive.

Guillebert de Metz (1), qui écrivait avant 1432, dit, à propos des Charniers des Innocents : « Illec sont paintures notables de « la *danse macabre* et aultres, auec escriptures pour esmouuoir « les gens à déuotion. » Nous avons déjà parlé, d'après le *Journal* ci-dessus cité, d'un cordelier nommé Frère Richart. Il vint prêcher chaque matin au cimetière, dans le courant d'avril 1429. Il se tenait sur un échafaud, « le dos tourné vers les Charniers, « encontre la Charonnerie (rue de la Ferronnerie), à l'endroit de « la *Dance macabre.* »

Notre tableau atteste que les fresques existaient encore sous Charles IX, quoique Corrozet, Bonfons, Du Breul et Malingre n'en parlent pas. Ils regardaient sans doute ces peintures, probablement fort grossières, comme indignes d'occuper l'attention du lecteur (2). Mais je suis étonné que Sauval, qui écrivait vers 1650, avant la reconstruction de la galerie du sud, n'en fasse aucune mention. Quant au silence de Brice, Le Maire et autres, il s'explique : ces historiens écrivaient sans doute postérieurement à la destruction de ces peintures.

Le nom *Macabre* est-il celui, altéré, du poëte parisien *Marcade?* je ne le pense pas. Selon quelques bibliographes, il appartiendrait à un poëte allemand (*Macaber, Macabrus* en latin), inventeur d'une poésie funèbre et fantastique, sous forme de dialogues, entre la Mort et les divers personnages de l'échelle sociale. On a signalé une édition latine de la Danse des Morts (1490), dont le titre semble désigner le nom de Macabre comme un nom propre : *Chorea ex eximio* MACABRO *versibus edita à P. Desrey.*

D'autres l'ont regardé comme celui d'un magicien, d'un méné-

(1) Historiographe de Paris, dont j'ai, en 1845, signalé quelques passages. Son manuscrit se trouve à Bruxelles (*Bibl. des ducs de Bourgogne*, n° 9564 du catalogue imprimé). M. Leroux de Lincy vient de publier le manuscrit complet.

(2) J'ai lu, je ne sais plus dans quel ouvrage moderne, que la Danse Macabre du cimetière des Innocents pourrait bien avoir consisté dans une suite de bas-reliefs, comme on en voit un échantillon dans le cimetière de Dresde. Cette hypothèse n'est plus admissible. Le bas-relief de Dresde, que j'ai vu en 1845, se compose de trente personnages, divisés en deux séries, précédées chacune d'une image de la Mort. Cette sculpture remonte à l'an 1500 ou environ.

trier, ou d'un acteur *forain,* pour m'exprimer en style moderne. On a aussi émis l'opinion que ce mot est un adjectif, dérivant de *macer,* maigre, squelette. Le savant bibliothécaire Van Praet lui attribuait pour origine le mot altéré de *Magbarah* ou *Magabir,* qui en arabe signifie : cimetière. Qu'on choisisse! *Adhùc sub judice lis est.*

Occupons-nous maintenant du sol du cimetière et de ses monuments. Un gazon chétif et flétri fait verdoyer çà et là le terrain funèbre ; mais nulle part une fleur ni un arbuste, pas même une branche de la miraculeuse aubépine que vint y visiter Charles IX, si l'on en croit N. Bonfons, le jour de la Saint-Barthélemy.

J'ai plusieurs fois en passant cité la tour octogone, nommée, dans les *Recueils d'épitaphes, tour du Milieu,* et aussi *tour de Notre-Dame-de-Pitié.* Plusieurs auteurs l'appellent aussi *tour Notre-Dame-des* (ou *du*)*-Bois.* La première dénomination est assez impropre, car cette tour ne se trouvait à peu près au milieu du cimetière que par rapport à sa longueur; dans l'autre sens, elle a toujours été plus voisine de la galerie du sud que de celle du nord, notamment depuis l'élargissement de la rue de la Ferronnerie, aux dépens du sol du cimetière. Le dernier nom provient d'une statue de la Vierge, qui ornait une de ses faces depuis plusieurs siècles (1). On voit figurer cette statue sur un dessin exécuté vers 1785 et lithographié dans le recueil de M. Albert Lenoir; elle est adossée à la tour, sous un dais de pierre assez richement sculpté et protégé par un large auvent. Le nom de *Notre-Dame-de-Pitié* doit s'appliquer à la même sculpture.

La tour octogone, construite de petits cubes de pierre, se composait d'un rez-de-chaussée mesurant environ deux toises de diamètre, entre deux faces opposées. Un étage plus étroit s'élevait sur le rez-de-chaussée et portait sur sa plate-forme (à laquelle conduisait, à l'intérieur, un petit escalier à vis) une lanterne ou portique à huit arcades, d'un diamètre encore moindre. Cette lanterne, octogone comme la tour, était coiffée d'un toit de pierre en pointe, garni de tores sur les arêtes que formaient

(1) Cette *madone* sculptée, qui aurait donné son surnom à la tour, provenait, je crois, de l'église Sainte-Opportune, où elle était vénérée sous le nom de *Notre-Dame des Bois.* Peut-être, au contraire, la tour s'appela-t-elle, dans l'origine, *tour du* (ou *des*) *Bois,* à cause de sa proximité du lieu où était jadis une chapelle isolée, bâtie dans un bois, et que remplaça Sainte-Opportune.

ses huit pentes, et terminé par un bouquet ou fleuron de pierre, que surmontait une croix. Au XVIIIe siècle, le rez-de-chaussée, enterré, assure-t-on, de sept ou huit pieds, par suite de l'exhaussement successif du terrain, ressemblait à un soubassement. La hauteur totale de l'édifice, du sol du cimetière à la croix, était évaluée à quatorze ou quinze mètres.

Quelques détails de la lanterne peuvent révéler aux archéologues la date approximative de sa construction : d'abord, deux cordons de moulures dentelées, en usage aux XIIe et XIIIe siècles; ensuite la forme des arcades. Sur quelques anciennes estampes, ainsi que sur notre tableau, le détail de cette forme a été négligé, et les arcs offrent plutôt des pleins-cintres que des ogives (1). Mais le dessin, probablement fort exact, publié par M. Albert, atteste que ces arcades étaient ogivales. L'abbé Lebeuf, le premier peut-être, en avait fait la remarque : « Les *cintres,* dit-il, sont « *un peu pointus.* » A nos yeux, la question est résolue : la tour fut élevée sur le sol de Champeaux en même temps que l'église, ou un peu avant; peut-être même seulement en 1186, époque où Philippe-Auguste fit clore de murs le cimetière.

Les anciens historiographes de Paris, auxquels échappait le caractère architectonique de la lanterne, y ont vu, comme de Montfaucon, un phare bâti sous la domination romaine, pour éclairer un *bois* ou la navigation de la Seine. La méprise aujourd'hui est évidente : c'était, comme l'a soupçonné l'abbé Lebeuf et confirmé M. de Caumont, un *fanal de cimetière* (2), comme il en reste plusieurs échantillons en France, par exemple, à Bayeux, dans une rue voisine de la cathédrale. Sur la plate-forme, entre les huit ouvertures, on allumait le soir une lanterne ou un feu de résine, qui brûlait en l'honneur des morts.

Sur notre tableau on ne voit pas l'effigie de la Vierge, adossée à la tour; sans doute, elle regardait la façade de l'église; elle se trouve donc cachée derrière le côté de la tour qui est sous nos

(1) Dom Bernard de Montfaucon, dans ses *Antiquitez expliquées* (t. IV du supplément), a fait graver un dessin de cette tour, qu'il classe parmi les *phares* de l'époque romaine Les arcades très-étroites de la lanterne sont à plein-cintre, mais autour de l'arc règne une moulure qui forme au-dessus une pointe en accolade.

(2) Voir quelques détails sur ces *lanternes des morts,* dans la chronique de la 10e livraison de la *Revue,* p. 320, t. II.

yeux. On remarque seulement, sur une de ses faces, deux inscriptions sur des tablettes, et quelques étroites ouvertures rectilignes, destinées à éclairer l'escalier à vis. On ne voit pas, à cause de la position de la tour, la porte basse qui donnait accès à cet escalier.

La lanterne de la tour octogone a pu, à une certaine époque, servir de guérite à un crieur de nuit, qui, placé sous le petit dôme conique, annonçait, de ce poste, l'heure aux passants et les avertissait de prier pour les trépassés. Cette opinion est d'autant plus admissible qu'en 1411 la confrérie des *Crieurs de nuit* fut établie dans l'église des Innocents. M. Paul Lacroix nous apprend qu'on appelait quelquefois la tour le *petit guifs,* mot qui signifie, je pense, *guet* ou *guérite.*

Je reproduirai ici la singulière tradition rapportée, au sujet de cette tour, par Guillebert de Metz (cité plus haut). En ce cimetière « est une tournelle en lieu d'ung tombel, où il y a une ymage de « Nostre-Dame entailliée de pierre moult bien faicte, delaquele « tournelle *l'en dit* que ung home fist faire sur sa sepulture, pour- « ce qu'il s'estoit vanté en son viuant que les *chiens* ne pisseroient « point sur son sepulcre. » Ce *dit-on* populaire semble attester que, vers 1430 comme encore sous Charles IX, les chiens avaient leur entrée libre dans le grand cimetière de Paris.

Devant la façade de l'église, à environ 32 mètres, et à 20 à peu près de la galerie du nord, s'élevait au milieu des tombes une chaire ou tribune isolée. C'est cet édifice que les Recueils d'épitaphes nomment l'*absoute* et *preschoir-aux-absoutes*, du haut duquel on donnait au peuple l'absolution le Jeudi saint. Le rez-de-chaussée de cet édifice avait environ trois mètres de côté et à peu près la même mesure en hauteur. Ses murs étaient formés d'assises d'assez grosses pierres. Du côté de l'occident (d'après notre tableau) une entaille permettait de parvenir à la plate-forme, à l'aide d'un escalier extérieur de huit marches. Vers le sud, une petite porte communiquait à une sorte de caveau ou de salle basse, à laquelle la plate-forme servait de plafond. Cette plate-forme était bordée d'un mur à hauteur d'appui, à chaque angle duquel s'élevait une colonne de pierre, assez courte, dont le chapiteau était orné peut-être de feuilles enroulées. Les quatre colonnes soutenaient la charpente d'un comble à quatre pentes, d'une forme très-élevée, et couvert d'ardoises. La pointe aiguë du

toit était couronnée par un fleuron (en plomb, je le suppose), que surmontait une croix de fer.

Une lithographie de la *Statistique monum. de Paris* représente ce monument très-détaillé et tel qu'il était vers 1780. L'entre-colonnement est comblé au moyen d'un mur de briques crépies, fort délabré. Mais, en 1570 et encore sous Louis XIV, l'édifice ressemblait à un pavillon ouvert des quatre côtés. Sa construction est peut-être contemporaine de l'époque où l'on commença les galeries. Si les ornements des chapiteaux étaient plus nettement accusés, on saurait au juste à quoi s'en tenir à cet égard.

Il serait difficile d'indiquer avec précision le nombre de croix de pierre et de tombes de toutes formes, qui s'élevaient sur la surface du cimetière. Sur notre tableau on compte quatre hautes croix, de style gothique, dont deux, assez espacées entre elles, se dressent devant la façade de l'église. Il en existait quelques autres (vers l'extrémité ouest) qu'on ne peut voir ici, car elles avoisinaient les chapelles de Villeroy-Neuville et de Pommereux, auxquelles le spectateur tourne le dos. La plupart de ces croix signalaient des sépultures, comme les autres tombes, et leurs soubassements, plus ou moins richement décorés d'ornements de style ogival, portaient une ou plusieurs inscriptions.

Entre le porche qui précède la façade principale de l'église et le prêchoir, non loin de la galerie du nord, on reconnaît, à sa taille élevée, la croix de la famille *Bureau,* une des plus remarquables, dont j'ai déjà parlé. Sa tige, comme celles de deux ou trois autres, était, en cinq endroits, *annelée,* c'est-à-dire divisée par des renflements ou bourrelets, qui lui donnaient un peu l'apparence d'un bambou. Devant la galerie orientale (côté de la rue Saint-Denis), on en voit une plus petite et de même style, dont la tige de fer ou de cuivre est toute dorée. Entre cette croix et les arcades voisines est une tombe levée, brodée de sculptures à jour. Cette tombe, lithographiée par M. Albert Lenoir, avec tous ses détails, consistait en un socle que surmontait un crucifix de pierre enchâssé dans des ornements de style flamboyant. Je pense que, dans son texte, M. Lenoir nous donnera les noms de toutes les tombes qu'il a reproduites. Celle-ci indique peut-être la sépulture de Guillaume le Maçon, mort en 1486 (1).

(1) Je possède trois estampes gravées, je crois, sous Louis XVI, et provenant

La plus riche de toutes ces croix, mais aussi la plus moderne, était la croix *Gastine* dont j'ai parlé plus haut (note de la page 346, t. II). Elle ne figure pas sur notre tableau, non qu'elle soit cachée par la tour octogone, mais simplement parce que la peinture est antérieure à l'année 1571, année où cette croix fut transportée au cimetière et placée entre la galerie de l'est et la tour.

On compte, sur le tableau, sept tombes levées, y compris celle que je viens de décrire. Ces pierres plates, posées de champ sur le sol, ont toutes leur sommet de forme ogivale. Le milieu de la pierre porte des inscriptions, quelquefois accompagnées d'armoiries, et le contour est orné de moulures. La pointe de l'ogive est toujours surmontée d'une croix de pierre ou de métal, ornée à ses extrémités, et quelquefois au point d'intersection des deux branches. Une d'elles est enchâssée dans une sorte de cadre en losange qui en protége les branches contre la pluie.

On compte dix-neuf tombes plates, ou posées horizontalement, élevées au-dessus du sol sur un cube de maçonnerie massive, ou sur quatre supports de formes plus ou moins élégantes. Sur le plat de quelques-unes, apparaissent en raccourci des effigies couchées, sculptées en creux ou en très-faible relief.

Les personnages qui animent le tableau n'en sont pas la partie la moins intéressante : on en compte près de cinquante, disséminés sur divers plans, outre deux groupes, l'un de dix personnes, l'autre dix fois plus considérable. De plus, on distingue sept chiens, dont l'un ramasse un des ossements dont le sol est jonché près des fosses ouvertes. Quelques seigneurs et bourgeois sont vêtus de manteaux assez longs, et coiffés de toques. Les uns traversent le cimetière, d'autres sont arrêtés et conversent, deux ou trois ensemble. Quelques femmes en deuil, portant des capes noires, cherchent des sépultures, ou sont agenouillées devant des tombes. On y remarque plusieurs femmes du peuple, dont l'une porte un éventaire; une autre, un vase à deux anses posé sur sa tête; une troisième, deux seaux suspendus aux extrémités d'un bâton qui pèse sur son épaule. Sur la gauche, un écrivain public, appuyé sur une tombe-plate exhaussée, dont il s'est fait un bureau, compose une lettre, sous la dictée de deux femmes, d'une

de je ne sais quel recueil. Chacune représente une des croix du cimetière, mais aucun nom ne les désigne.

condition inférieure. Un peu plus près du spectateur, un fossoyeur, à demi engagé dans une fosse, présente un crâne à un grave vieillard, accompagné de deux *jouvenceaux*, dont l'un semble essuyer une larme.

Au premier plan, à gauche, sur un gazon maigre et flétri, se tiennent assis quatre hommes à peu près nus. Sont-ce des *guenaulx* de Rabelais, des *lazzaroni* parisiens, en train d'assainir leurs débris de haillons? Je croirais volontiers qu'il faut y voir quatre fossoyeurs aux membres hâlés, qui se reposent à l'ombre. A l'extrême droite et sur le même plan, est assis sur le sol jaunâtre un mendiant, vu de dos. Il a pour tout vêtement une toile blanchâtre plissée autour de ses reins, et, sur sa tête, un morceau de linge sale, roulé, figure une manière de turban. Il tend sa sébile à un jeune seigneur, qui y laisse tomber une pièce de monnaie.

Le milieu du tableau (toujours au premier plan) est occupé par un groupe d'au moins cent personnages, rassemblés autour d'une fosse où deux agents des inhumations descendent, à l'aide de cordes, un cadavre enveloppé dans un linceul qui en dessine la forme. Les deux hommes ont les bras nus, ainsi que les jambes jusqu'au-dessus du genou. L'un d'eux porte une jaquette d'un rouge éclatant, et sur ses épaules apparaissent deux plaques ou insignes, de la même couleur, assez semblables à deux épaulettes.

Autour de la fosse se tiennent plusieurs membres du clergé en surplis et de nombreux assistants, tous vêtus (même des enfants) de longues robes de bure, noires ou grises, avec des sortes de capuchons relevés ou abaissés sur le visage. Ce costume (ou cape) est porté sans doute par les membres d'une confrérie religieuse dont le mort faisait partie. Dix d'entre eux tiennent des cierges allumés; trois autres, des croix de métal, à hautes tiges; quelques-uns, des livres d'Heures, ouverts. Derrière le groupe principal, se presse une foule de gens, hommes et femmes, qui n'assistent sans doute qu'à titre de curieux à cette cérémonie, dont un prêtre en surplis, placé en avant, semble régler l'ordonnance. Près de la fosse, au-dessus de la tête du défunt, un autre prêtre récite l'office des trépassés. Il y a assez de naturel, de variété et de mouvement dans les poses et la disposition des personnages.

Plus loin, vers la gauche, un autre petit groupe, bien moins compacte, paraît se rattacher à la cérémonie de l'enterrement. On

y distingue un prêtre, un confrère en cape et huit personnages coiffés de toques et vêtus de longues robes noires. Sur leur dos et leur poitrine ressortent des plaques d'étoffe rouge-vermillon, en forme d'écussons traversés horizontalement par une bande jaune ou dorée. Est-ce encore les membres d'une confrérie, décorés de leurs insignes? J'y verrais plutôt les porteurs du corps, et ces insignes sont peut-être les armoiries de la personne qu'on enterre. Deux d'entre eux tiennent de la main gauche une petite cloche suspendue à une corde. Cet attribut distinguait, sous Louis XIV encore, les *jurés-crieurs* des confréries, comme aussi ceux chargés d'annoncer les ventes publiques, ou de proclamer les ordonnances du lieutenant de Police et des prévôts.

A. Bonnardot.

(La suite à un prochain numéro.)

ANTOINE PESNE,

PEINTRE FRANÇAIS (1).

Antoine Pesne naquit à Paris en 1683. Il reçut de son père, Thomas Pesne, portraitiste et frère du célèbre graveur Jean-Thomas Pesne, les premières leçons, et devint ensuite élève de Charles de la Fosse, son oncle maternel. En 1706, il alla en Italie, à Rome d'abord pour y étudier les œuvres des grands maîtres du XVIe siècle; puis, à Naples, et de là à Venise où il travailla beaucoup d'après le Titien et le Giorgione. Il se lia à Venise avec Celesti, très-excellent peintre de portraits, des préceptes duquel il profita beaucoup; et en étudiant les maîtres vénitiens, il développa toutes ses grandes qualités de coloriste (2).

Sa réputation commençait à s'établir. Il avait fait, en 1707, à Venise, le portrait du baron de Kniphausen, qui, de retour à Berlin, montra ce tableau au roi de Prusse, auquel il plut tant, que le roi appela Pesne à son service en 1710 (3). Avant de se rendre à Berlin, Pesne alla d'abord à Rome, pour y épouser la fille du peintre de fleurs, J. B. Gayot-Dubuisson, avec lequel il vint plus tard en Prusse; et comme il voulait devenir membre de l'Académie royale de Peinture de Paris, il peignit à Rome le portrait du directeur de l'Académie de France, N. Vleughels. Ce portrait réussit parfaitement et Vleughels l'envoya à Paris à l'Académie, qui n'hésita pas à s'adjoindre l'auteur de cette peinture (4).

Pesne se rendit alors à Berlin où il eut commandes sur commandes, non-seulement de la cour, mais encore des grands personnages du royaume. Il était de bon ton, à cette époque, de faire faire son portrait par un artiste français (5), et Pesne devint le peintre à la mode.

(1) Nous extrayons cette biographie de la seconde édition des *Artistes français à l'étranger*, qui paraîtra prochainement.

(2) *D'Argens*, p. 227.

(3) *Description de Berlin*, par *Nicolaï*, p. 589.

(4) *Nagler*. — Ce portrait est aujourd'hui au Musée de Versailles.

(5) *Nagler*.

Il y avait autrefois à Potsdam et à Sans-Souci une foule de portraits peints par lui pendant le règne de Frédéric-Guillaume (1713-1740); car, pendant tout ce règne, il ne fit presque que des portraits, qui, de l'avis unanime des contemporains, sont d'une grande beauté. Manyoki ne trouvait pas d'artiste supérieur à Pesne pour le portrait et le coloris (1). D'Argens en fait aussi le plus grand cas et lui adresse même des éloges exagérés : « Pesne, dit-il, possède comme coloriste plus de vérité que Rigaud ; il a une force qui manque souvent à Largillière, et la noblesse, dont Rembrandt est toujours dépourvu. »

Voici la liste aussi complète que nous avons pu la faire des portraits de Pesne :

Portrait du prince d'Anhalt-Bernbourg, Auguste ; peint à Berlin, en 1725 ; gravé par Schmidt, en 1750.

Portrait du prince d'Anhalt-Dessau, Léopold, généralissime des armées du roi de Prusse; peint à Berlin; gravé par Schmidt, par Busch et par Wille.

Portrait de George Dietlof von Arnim, ministre du roi de Prusse; peint en 1742 ; gravé par Schmidt, en 1756, gr. in-folio.

Portrait de Frédéric-Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne; gravé par Bernigeroth, in-folio.

Portrait de mademoiselle Barbarina ou Barberini ; à Sans-Souci.

Portrait de Frédéric-Guillaume Borck, ministre du roi de Prusse; peint en 1732 ; gravé par Schmidt, en 1764, in-folio.

Portrait de Sophie-Dorothée de Brunswick, reine de Prusse, femme de Frédéric-Guillaume ; gravé par J. Houbraken.

Répétition de ce même portrait avec quelques changements dans la coiffure et les ornements; gravé par Petr. Van Gunst.

Portrait du chancelier Samuel Liber de Cocceji ; gravé par Schmidt, en 1751.

Portrait de mademoiselle Cochois.

Portrait de J. B. Coignard, imprimeur ; peint à Paris, en 1724 ; gravé par G. E. Petit.

Portrait d'Antoinette-Élisabeth de Borcke, baronne de Danckelmann; gravé en 1729, par J. Faber, à Londres.

Portrait de l'orfévre-bijoutier Johannes-Melchior Dinglinger ; gravé par Schmidt, en 1769 ; par Wolfgang, en 1722.

Portrait de madame Dinglinger.

Portrait du peintre Dubuisson; à la Galerie de Dresde.

(1) *Janneck,* p. 261. Cet auteur appelle toujours Pesne « *l'illustre Pesne.* »

Portrait de Ch. Cl. Dubut, sculpteur de la cour de Bavière ; gravé par Haid, en manière noire.

Portrait du docteur J. Théod. Eller, conseiller du roi de Prusse ; peint en 1740 ; gravé par Schmidt, en 1754.

Portrait du baron d'Erlach, capitaine des Cent-Suisses, et de sa famille ; gravé par P. Tanjé, en 1760 ; terminé par D. Berger. « Ce tableau, haut de dix pieds, large de douze, contient cinq personnes de grandeur naturelle. Le baron d'Erlach est peint droit en habit antique, tel que le portait autrefois le colonel des Suisses. Sa femme est assise, entourée de deux jeunes filles et d'un garçon. Le fond du tableau représente une chambre ornée de meubles précieux. Ce tableau rassemble tout à la fois les qualités d'un très-beau tableau d'histoire et celles des plus excellents portraits. Un seigneur anglais voulait en donner 20,000 livres (1). » L'esquisse de ce tableau est au Musée de Berlin.

Portrait de l'Électeur de Brandebourg Frédéric III, devenu roi de Prusse en 1700, sous le nom de Frédéric Ier, mort en 1713 ; gravé par Houston, d'après l'original en la possession de la princesse douairière de Galles, à Kew ; il existe aussi des portraits de Frédéric III, gravés d'après Pesne par Houbraken et Tanjé.

Portrait de Frédéric-Guillaume, roi de Prusse ; gravé par Schmidt, 1737-1739. — Il existe encore des portraits de ce roi, gravés d'après Pesne par Wolfgang, en 1737, in-folio, et par B. Picart, in-4° (2).

Portraits de Frédéric II, dit le Grand. Pesne a fait plusieurs fois le portrait de Frédéric le Grand ; ces portraits sont dans le Musée et dans les palais de Berlin ou de Sans-Souci. Nous savons que celui qui est au Musée royal de Berlin a été peint en 1739, avant que Frédéric fût roi. M. Waagen (3) croit que le beau portrait de Frédéric le Grand, qui est au château de Hamptoncourt, est de Pesne. Nous n'avons pu savoir où étaient exactement les autres portraits de Frédéric le Grand, peints par Pesne, ni en avoir une bonne description, ni savoir leur nombre. Ces divers portraits ont été gravés par Bernigeroth (celui qui a été peint en 1740) ; par G. Bodenehr ; Haid ; Ésaïas Nilson ; Schleuen ; Schmidt ; Ryland ; Wille ; Wolfgang, en 1741.

Portrait de madame de Grapendorf ; gravé par Schmidt.

Portrait de Frédéric Hoffmann, conseiller de S. M. Prussienne ; gravé par Petit, à Paris, en 1739, petit in-folio.

Portrait de James Keith, feld-maréchal, mort en 1758 ; gravé par Baillie.

(1) *D'Argens*, p 230.

(2) On voit au Musée de Versailles un assez médiocre portrait de Frédéric-Guillaume II, attribué à Pesne. Selon M. Dielitch, ce portrait n'est certainement pas de Pesne, et nous nous rangeons bien volontiers à cet avis.

(3) Treasures of art in Great-Britain, 3 vol. in-8°, London, 1854 ; t. II, p. 368.

Portrait du baron de Kniphausen; peint à Venise, en 1707.

Portrait du baron de Knobelsdorf (1), chambellan du roi de Prusse.

Portrait de Jacques Lenfant, auteur des *Conciles de Constance;* Pise; gravé par B. Picart, en 1724.

Portrait de Jean Mariette, graveur et libraire; peint en 1723, à Paris; gravé par J. Daullé, en 1747.

Portrait de madame d'Ærzen (2).

Portrait en buste de Newton; gravé par N. Edelinck.

Portrait d'Antoine Pesne; gravé par Schmidt, en 1752; à la Galerie de Dresde.

Portrait de madame Pesne (3).

Portrait de la fille de Pesne; à la Galerie de Dresde.

Portrait de mademoiselle de Platen.

Portrait de la danseuse Reggiana, en Léda.

Autre portrait de la Reggiana.

Portrait du graveur G. Fréd. Schmidt et de sa femme; peint en 1748; au Musée de Berlin.

Portrait de L. de Sylvestre, peintre; gravé par Zucchi.

Portrait de la princesse royale de Suède, en habit de cour.

Copie de ce portrait pour le comte de Tessin, 1744.

Autre copie de ce même portrait pour la duchesse de Brunswick, faite en 1745.

Autre copie de ce même portrait pour la margrave de Scheved, faite en 1745.

Grande copie en pied de ce même portrait pour le feld-maréchal comte de Schwerin, faite en 1746.

Portrait de cette même princesse, en domino jaune, et plusieurs copies de ce portrait (4).

Portrait de Nicolas Vleughels; peint à Rome; gravé par Jeaurat, en 1725; au Musée de Versailles.

Portrait de H. Voguell, marchand de Londres; gravé par J. Faber.

Portraits de personnages inconnus.

Portrait d'homme. Au Musée de Copenhague. « Un comte, probablement grand veneur de Prusse sous le règne de Frédéric-Guillaume Ier; en costume de chasse, avec la croix de Saint-Jean, une carabine à la

(1) *D'Argens,* p. 230.

(2) *D'Argens.*

(3) Cité par Fiorillo.

(4) Lettre de Pesne à la princesse royale de Suède, du 5 mars 1746; dans les *Archives de l'Art français,* t. IV, p. 42.

main; une gibecière de laquelle sort un oiseau tué. On voit la tête et le cou d'un chien de chasse. Collection Hendel, à Halle (1). »

Portrait d'une dame presque en profil, dans une fourrure brune; la poitrine est couverte d'une étoffe blanche, brodée d'or. Galerie de Ludwigslust.

Portrait d'une jeune dame vue de profil; avec un chapeau à plumes; la poitrine nue; le reste de la personne est couvert de riches vêtements et de pierreries; les mains sont gantées. Galerie du vieux château de Schwerin.

Portrait d'un vieillard salzbourgeois, barbu, tenant son chapeau sur sa poitrine. Musée de Brunswick.

Portrait d'une vieille femme salzbourgeoise, en chapeau vert; les deux mains jointes et tenant un livre. Musée de Brunswick.

Portrait d'une jeune fille salzbourgeoise, en chapeau de paille; les mains jointes. Musée de Brunswick.

Portrait d'une jeune fille portant un chapeau de paille; elle pose la main sur une corbeille de fruits. Pinacothèque de Munich.

Portrait d'un peintre ayant un manteau fourré. Pinacothèque de Munich.

Portrait d'une jeune fille tenant une paire de pigeons. Galerie de Dresde.

Portrait d'une jeune paysanne à sa fenêtre; légué par le comte Algarotti au roi de Prusse (2).

Cette longue nomenclature de portraits indique de quelle réputation jouissait Pesne à Berlin. On ne sera donc pas surpris de lire ces deux vers que Frédéric le Grand écrivait à la louange de son premier peintre :

« Quel spectacle étonnant vient de frapper mes yeux.
« Cher Pesne, ton pinceau t'égale au rang des Dieux ! »

Ce que Voltaire interpréta ainsi, dans une lettre à madame Denis : « que le roi ne regardant jamais le peintre, ce dernier était pour lui invisible comme Dieu. »

En 1723, Pesne se rendit à Paris où il fit quelques portraits; puis il alla en Angleterre en 1724; mais les portraits de la famille royale qu'il exécuta n'eurent pas de succès (3); et pour

(1) Notice de la collection des tableaux de Hendel, à Halle (en allemand), in-12, Halle. (Bibl. Impér, V, 2635.)

(2) *Fiorillo.*

(3) *Nagler.*

finir ce qui regarde les portraits de Pesne, disons que, dans les derniers temps de sa vie, il dut augmenter de zèle et d'application, parce qu'il trouva un rival redoutable dans F. W. Weidemann.

Il convient maintenant de nous occuper des peintures d'histoire, de Pesne. En 1720, notre artiste, déjà membre de l'Académie de Paris comme portraitiste, s'y fit recevoir, le 27 juillet, en qualité de peintre d'histoire, en envoyant de Berlin, comme morceau de réception, un tableau représentant *Dalila coupant les cheveux à Samson.*

Pesne a peint en Prusse un grand nombre de plafonds et de tableaux d'histoire. Les plafonds qu'il a exécutés sont d'une couleur fraîche et vigoureuse qui se ressent de ses études à Venise; cependant les Allemands qui ont parlé de lui préfèrent unanimement ses portraits à ses grandes peintures. A Charlottenbourg, Pesne a représenté, au plafond du grand salon, le *Festin des Dieux;* il a peint encore dans ce palais, au plafond de la salle à manger, *Junon, Minerve et Vénus conduites vers Pâris par Mercure;* au plafond du grand escalier, *Prométhée dérobant le feu du Ciel;* au plafond d'un salon, *Apollon et les Muses;* aux plafonds de deux cabinets, *Vénus ordonnant à Cupidon de décocher une flèche,* et *l'Aurore.* L'Aurore ou Iris, assise sur un arc-en-ciel, chasse les fantômes de la nuit; derrière elle volent des Génies qui répandent des fleurs devant le Jour qui s'avance (1); au plafond de la bibliothèque, *Minerve et la Poésie.*

A Potsdam, Pesne a peint le plafond du grand escalier de marbre; au château de Sans-Souci, à la salle des Concerts, un plafond; au château de Reinsberg, un plafond.

Parmi les tableaux d'histoire ou de chevalet, de Pesne, on cite : une *Suzanne au bain* (palais de Berlin); une *Jeune dame assise à une table* et tendant la main à une bohémienne qui lui dit la bonne aventure (Galerie de Dresde); une *Cuisinière plumant un coq d'Inde* (Galerie de Dresde); cinq grands tableaux sur des sujets de métamorphoses, dans le salon des Concerts, à Sans-Souci; trois tableaux à l'église catholique de Potsdam; une *Femme masquée* et à côté d'elle une vieille (à Charlottenbourg); le *Christ à*

(1) L'esquisse de ce plafond est ainsi décrite dans le catalogue de la collection Hendel où elle se trouve. Ce plafond est l'un des meilleurs de Pesne, suivant Nagler et Fiorillo.

table avec les disciples d'Emmaüs, une *Vestale* (autrefois au palais du prince Henri). Une répétition ou l'esquisse de son morceau de réception, l'histoire de Samson, se trouvait autrefois chez un M. Falbe (1).

Pesne mourut à Berlin, le 5 août 1757 (2), avant d'avoir terminé l'*Enlèvement d'Hélène,* qu'il peignait pour le roi de Prusse; il avait composé trente dessins et esquisses pour faire ce tableau (3). Deux figures qu'il n'avait pas eu le temps de faire, furent achevées par Rode, un de ses élèves. Il orna aussi quelquefois de ses figures les paysages de son ami C. S. Dubois et les tableaux de chasse de P. C. Leygebe. Il était premier peintre du roi de Prusse et directeur de l'Académie de Berlin. Ses élèves sont au nombre d'environ quarante; parmi eux on cite Rode et Emmanuel Dubuisson.

L. Dussieux.

(1) Pesne était l'auteur de cette Priapée qui décorait la petite salle à manger de Potsdam, et que Voltaire décrit ainsi dans ses *mémoires :* « On soupait dans une petite salle dont le plus singulier ornement était un tableau dont le roi avait donné le dessin à Pesne, son peintre, l'un de nos meilleurs coloristes. C'était une belle Priapée. On voyait des jeunes gens embrassant des femmes, des nymphes sous des satyres, des amours qui jouaient au jeu des Encolpes et des Gitons, quelques personnes qui se pâmaient en regardant ces combats, des tourterelles qui se baisaient, des boucs sautant sur des chèvres et des béliers sur des brebis.

(2) Les principales sources de cette biographie sont : D'Argens, Janneck, la description de Berlin par Nicolaï, Nagler, Fiorillo; les estampes du cabinet de la Bibliothèque impériale et les catalogues des musées dont nous avons cité les noms.

(3) Nagler.

GALERIE DU DUC DE DEVONSHIRE,

A LONDRES.

On connaît très-peu, sur le continent, les trésors que renferment les collections formées à grands frais par d'opulents seigneurs britanniques; un petit nombre de galeries a été, il est vrai, l'objet de publications spéciales, parmi lesquelles nous mentionnerons les catalogues raisonnés des galeries de lord Grosvenor, de lord Strafford, de sir Fleming Leicester, de MM. Miles et Angerstein. Ces cinq catalogues, publiés de 1820 à 1825 par John Young, sont accompagnés de gravures à l'eau-forte.

La galerie du duc de Devonshire, une des plus remarquables de celles que possède la capitale de l'Angleterre, n'a été, à notre connaissance du moins, l'objet d'aucune notice en France. Elle n'est point indiquée dans l'ouvrage intéressant, mais, par malheur, trop succinct et trop incomplet, de M. Viardot : *Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique,* 1843, in-12. Nous croyons ainsi faire chose utile, en empruntant quelques détails à cet égard à l'ouvrage du savant conservateur du Musée de Berlin, M. Waagen : *les Artistes et les OEuvres d'art en Angleterre.* Ce livre, écrit en allemand, n'a point été traduit; il est donc comme non avenu pour toutes les personnes (grand en est le nombre) qui ne connaissent pas la langue d'outre-Rhin.

Voici quels sont les maîtres qui sont le mieux représentés dans cette galerie :

Titien. Portrait de Philippe II dans sa jeunesse. Figure en pied, grandeur naturelle. Le roi est couvert d'une armure somptueuse; son casque et ses gantelets sont sur une table. Tableau exécuté avec grand soin; la tête surtout est fort bien traitée; les mains ont malheureusement beaucoup souffert;

Portrait d'un jeune homme. La tête traitée dans la première manière de Titien;

Un Paysage; vaste et poétique composition. Les montagnes, hardiment accusées, rappellent le Frioul, patrie de l'artiste; les

figures, représentant saint Jean entouré d'auditeurs, ne sont qu'esquissées.

Giorgione. Tête d'homme, d'une expression noble et ferme.

Paul Véronèse. L'Adoration des Rois mages; figures de grandeur naturelle. Ce tableau peut être classé parmi les plus belles productions de ce maître. Les têtes ont de l'expression; l'exécution est soignée et d'un ton chaud, clair, analogue à la manière du Titien.

Tintoret. Portrait d'un vieillard dans une cellule, vu jusqu'aux genoux. Beaucoup de dignité dans la tête et d'harmonie dans la composition. C'est un des plus beaux tableaux de cet artiste, souvent bien inégal;

Portrait de Nicolas Capello. Figure entière, grandeur naturelle. La tête est pleine de vie; l'épaisseur des ombres indique les derniers temps du maître;

Portrait d'homme, vu jusqu'aux genoux. La tête est peinte dans un ton clair et chaud; les mains sont détériorées.

Giacomo Bassano. Moïse devant le buisson ardent. Composition poétique, coloris très-clair, exécution soignée;

Marie apparaît à un berger. Beaucoup de force et de clarté.

Gregorio Schiavone. Saint Jérôme dans le désert. On y reconnaît à un haut degré l'énergie d'exécution, particulière à cet artiste. M. Waagen lui attribue ce tableau, que son possesseur regarde comme étant du Titien.

Alessandro Turchi. L'Amour, dont Psyché s'approche en tenant une lampe. Cette composition, qui enfreint un peu les lois de la décence, réunit d'ailleurs les qualités qui distinguent ce maître : un bon dessin, des formes nobles, une exécution très-soignée.

Beltraffio. Portrait d'une jeune fille. Beau tableau, qui est attribué à Léonard de Vinci, mais que M. Waagen regarde comme de son élève Beltraffio, artiste fort habile et dont les productions sont rares.

Sébastien del Piombo. On pourrait lui attribuer un petit tableau fort soigné, représentant Jésus et la Samaritaine auprès de la fontaine, d'après la composition bien connue de Michel-Ange, et ornée d'un riche paysage.

Parmesan. Madeleine dans le désert. Composition très-achevée et d'un coloris brillant.

Baroccio. La Sainte Famille. Petit tableau fini avec beaucoup

de soin et où se montre un ton chaud et rougeâtre, indice d'efforts faits pour imiter le Corrége.

Louis Carrache. Jésus portant sa croix. OEuvre fort soignée; les têtes sont d'une expression pleine de noblesse. Le coloris est moins animé que dans les productions habituelles de ce maître.

Dominiquin. La chaste Suzanne. Exécuté avec grand soin, et d'un ton plein de chaleur. Cette composition s'accorde, pour l'ensemble, avec le grand tableau qui est à la Galerie de Munich; toutefois, il en diffère assez notablement dans quelques détails.

Figure d'une femme jeune, portée sur des nuages. Le mouvement est gracieux, et il y a de l'expression ; coloris délicat.

Guido Reni. Persée et Andromède, grandeur naturelle. Un vaste espace s'étend sur cette toile, qui paraît un peu vide; toutefois, le coloris a de la clarté et de la chaleur; les figures ont du mouvement. Ce n'est pas, après tout, une des meilleures productions de ce maître, digne d'ailleurs d'occuper la première place dans l'école des Carrache.

Albane. Vénus, Cérès, Bacchus, un jeune Satyre, et nombre de petits Amours qui font la moisson et qui vendangent, au milieu d'un beau paysage. Composition gracieuse, coloris animé, exécution délicate.

Guerchin. La chaste Suzanne. Figures de grandeur naturelle. Tableau exécuté avec soin; il y a de la chaleur dans les lumières, mais les ombres sont fort noires, et, de même que d'autres productions de ce maître, ce tableau fait peu d'effet.

Michel-Ange de Caravage. Des Joueurs de musique et de guitare, auprès d'un chanteur qui tient un verre rempli de vin. Cet artiste, qui n'a pas assez d'élévation pour traiter avec succès des sujets d'un ordre relevé, est ici tout à fait dans sa sphère. Il y a de la vie dans cette composition qui produit beaucoup d'effet et qui est exécutée avec beaucoup de talent.

Matia Preti. Un Jeune homme qui joue du violon; un autre, plus âgé, joue du luth. La correction des formes et la vivacité du coloris, qualité rare chez cet artiste, placent ce tableau parmi ce qu'il a fait de mieux. Les ombres sont, comme toujours, trop noires.

Salvator Rosa. Un Paysage : au milieu, Jacob et la vision de l'échelle miraculeuse. Composition fort poétique et, dans toutes ses parties, plus soignée et plus claire que d'habitude chez ce

maître. Les trois quarts des productions de Salvator Rosa, et les meilleures, se trouvent en Angleterre ; elles donnent de son talent une idée supérieure à celle qu'ont manifestée quelques critiques, qui le représentent comme un faiseur fougueux d'esquisses brutales, et qui n'avaient le plus souvent vu que des imitations grossières d'après cet artiste. La galerie dont nous parlons possède sept autres tableaux de sa main.

Gaspard Poussin. Paysage représentant des montagnes à peu de distance de la mer. Ce tableau est fort long et très-étroit. La beauté des lignes, la clarté qui règne partout, la chaleur de la lumière à l'horizon, en font non-seulement une des plus belles productions de cet artiste, mais encore un des chefs-d'œuvre de l'art du paysagiste. Quatre autres petits tableaux du même maître méritent d'être signalés, surtout une Vue de Tivoli, où le soleil frappe directement sur la cascade vue de face. C'est un sujet qu'il a traité plusieurs fois.

Pietro da Cortona. Plusieurs tableaux de ce maître sont dans la galerie Devonshire; le plus digne d'intérêt représente un Torrent se précipitant à travers des montagnes. La nature est reproduite avec talent, l'exécution est soignée, le ton est un peu froid et uniforme.

Sassoferrato. Véritable original du sujet si souvent reproduit de la Madone et de l'Enfant Jésus. Vigueur remarquable dans le coloris et grande perfection.

Carlo Dolci. Original de la Tête de Jésus-Christ, couronnée de fleurs. Composition dont les reproductions sont fort nombreuses.

Nous laissons de côté, n'ayant pas l'intention de tout dire, des œuvres fort intéressantes de Carlo Maratti, Filippo Lauri, Luca Giordano, etc.; nous arrivons à l'école française :

Nicolas Poussin. Jéhovah, entouré d'anges, apparaît à une famille qui l'adore. Le groupe principal est très-noble; le paysage, parsemé de ruines, est d'un ton chaud;

Ancienne composition du célèbre tableau du Louvre : *Et in Arcadiâ ego.* Trois figures où les mêmes lignes se reproduisent ne sont pas d'un effet heureux; mais il y a de la noblesse et le paysage est très-remarquable;

Une Sainte Famille entourée d'anges; l'un d'eux apporte une fleur. Les figures laissent à désirer; le paysage est fort beau;

Deux Vues du Forum, exécutées dans les premiers temps du

séjour de Poussin à Rome. La lumière est répandue habilement, et ces toiles sont peintes avec beaucoup de soin.

Bourguignon. Cinq tableaux de ce grand peintre de batailles. Une Escarmouche de cavalerie se fait surtout remarquer par son esprit et par la clarté de la couleur. On distingue aussi deux Marines, genre dans lequel cet artiste s'est peu exercé et où il aurait pu exceller.

Le Sueur. La Reine de Saba devant Salomon. Riche composition de ce maître, dont les œuvres ne sont pas communes hors de l'enceinte de Paris. On voudrait plus d'expression dans les têtes.

Nous pourrions citer quelques fort jolis tableaux de Watteau et de Lancret.

Arrivons à l'école allemande et à celle des Pays-Bas :

Hans Holbein. Portrait d'homme, d'un âge mûr, et vu presque de face; son vêtement est garni de fourrure. Le fond est vert. Il y a de la finesse, et le coloris est d'un grand mérite. En étudiant cette œuvre, on pourrait y reconnaître le moment de la transition de la seconde à la troisième manière du maître, et lui fixer pour date l'an 1530.

Deux autres tableaux attribués à Holbein sont fort douteux. L'un porte pour inscription : *Tho. Cromvel, Æt.* 14. An. D. 1515. Mais, à cette époque, Holbein avait dix-sept ans, et il n'avait pas encore mis le pied en Angleterre. L'autre tableau est une Tête de vieillard, où il y a de la vérité et de la chaleur ; mais ce n'est pas complétement le faire de Holbein.

Citons un fort beau dessin avec son monogramme et la date de 1533; il représente la Roue de la Fortune. Quatre figures (dont l'une monte, l'autre est au sommet, une autre descend, et la dernière est à terre) sont pleines de mouvement.

Adam Elsheimer. La Sainte Famille se reposant, un soir, lors de la Fuite en Égypte. Petit tableau où se montrent toutes les qualités de ce maître.

Parmi les Flamands, on peut surtout signaler :

Bernard Van Orley. Neptune et Amphitrite s'embrassant; un Amour tient le trident du Dieu des mers. Ce petit tableau, d'une exécution fort soignée, est attribué en Angleterre à Luca Peni; mais on doit y voir l'œuvre de Van Orley, qui fut un des élèves de Raphaël, et qui, s'attachant à des sujets mythologiques, jouit dans son temps d'une grande réputation. Ses ouvrages ont été

longtemps placés dans l'école italienne, et ce n'est que récemment qu'une critique plus attentive s'est efforcée de lui restituer ce qui lui appartient.

Jacques Jordaens. Le prince Frédéric Henri d'Orange et son épouse. Figures entières, de grandeur naturelle. Le sentiment de la nature se montre, dans cette œuvre, à un degré supérieur, et ce tableau est un des chefs-d'œuvre du maître. Le coloris, grassement empâté, se rapproche des tons de Rubens.

A. Van Dyck. Marguerite, comtesse de Carlisle, assise. Femme belle et richement parée. Sa petite fille, qui se tient devant elle, est d'une naïveté charmante. Ce portrait, de la meilleure époque du maître, est exécuté avec beaucoup de soin; le ton en est chaud et gras ;

Portraits de Rubens et de Van Dyck. Deux petits tableaux ronds, bien connus par la gravure de Pontius.

Lucas Van Uden. Un beau Paysage, qui se rapproche plus que d'ordinaire des qualités de Rubens, maître de cet artiste.

Lucas de Leyde. Un médecin arrache une dent à un paysan. Ce petit tableau est, sous le rapport de la grandeur et de la composition, exactement conforme à la gravure de cet artiste, représentant le même sujet; il faut le classer parmi le petit nombre de productions authentiques de Lucas de Leyde.

Frans Hals. Portrait d'homme. On y trouve toute la vie et tout l'esprit qu'il y a, d'ordinaire, dans les tableaux de ce maître, et une exécution beaucoup plus soignée.

Rembrandt. Portrait d'un rabbin, assis. Beaucoup d'effet; une expression pleine de vie, et un fini remarquable dans toutes les parties. Malgré toutes ces qualités, on pourrait avoir quelque doute sur l'authenticité de cette toile; M. Waagen est tenté de n'y voir qu'une des plus belles productions de Salomon Köning. Ce portrait a, d'ailleurs, été reproduit plusieurs fois avec peu de changements. On en trouve un exemplaire à Gênes, un autre au Musée de Versailles, un troisième chez M. de Sewa, à La Haye.

Guillaume Van de Velde. Marine. Ce tableau suffirait pour montrer que cet artiste, favori des Anglais, est sans rival lorsqu'il s'agit de représenter la mer dans un état de calme. Les navires sont disposés avec beaucoup de goût, et la surface claire et tranquille des eaux, chaudement éclairées, est d'un effet charmant.

Nicolas Berchem. Paysage. Une rivière coule aux pieds de

montagnes dont les formes ont de la beauté. Le soleil couchant jette ses dernières lueurs sur ce beau paysage qu'animent des groupes d'hommes et de bétail ; on y remarque deux seigneurs à cheval et une femme montée sur un âne; les ombres ont noirci;

Un Port de mer. Au premier plan, un seigneur et une dame à cheval, tenant des faucons. Le tout est très-habilement touché et d'un effet admirable.

On pourrait citer aussi de très-bons tableaux des maîtres de second ordre de l'école néerlandaise, tels que Savary, de Monper, Van Goyen, J. B. Weenix, Orizonte, de Mytens, Steenwyck, Poelenburg, Brouwer et autres artistes qui ne jouissent pas en Angleterre d'une très-haute estime, quoique leurs meilleurs ouvrages aient souvent un mérite plus réel que beaucoup de productions un peu faibles, exécutées avec trop peu de soin par les maîtres du premier rang.

Nous terminerons par l'école anglaise :

William Dobson. Un Portrait de famille : le père, la mère et quatre enfants. Cet artiste fut un des plus célèbres peintres de portraits à l'époque de Charles Ier. Il prit Van Dyck pour modèle, et il lui est resté inférieur à certains égards ; mais ses têtes ont de la vérité et de la vie. On voudrait plus de force dans le dessin, plus d'habileté dans la disposition des mains ; les couleurs trop éclatantes des vêtements nuisent à l'harmonie de l'ensemble.

Sir Josua Reynolds. Lord Richard Cavendish. Demi-figure. Beaucoup de vie ; ton chaud et clair ;

La duchesse de Devonshire, célèbre par sa grâce et par son amour pour les arts.

Ces deux portraits montrent combien Reynolds avait de supériorité en ce genre.

Un grand nombre des tableaux qui composent cette riche collection sont couverts de crasse et difficiles à apprécier; leur possesseur est ennemi juré de toute restauration et des nettoyages, qui altèrent si souvent les œuvres des maîtres ; il préfère les laisser dans leur état de vétusté séculaire.

GUSTAVE BRUNET.

CATALOGUE DES TABLEAUX

DU PALAIS DE LAZIENKI, A VARSOVIE.

Le palais de Lazienki a été fondé vers le milieu du XVIIIe siècle, par le roi de Pologne Stanislas-Auguste, sur l'emplacement d'un vieux palais des princes Lubomirski. Il sert aujourd'hui de résidence à l'empereur de Russie, quand le czar vient visiter l'ancienne capitale de la Pologne.

Le roi Stanislas, grand amateur des arts, et même connaisseur en peinture, y forma la collection de tableaux qu'on y conserve encore. Il avait pour peintre, pour conseil et pour familier, Marcel Bacciarelli, à qui il fit exécuter les peintures décoratives des appartements, nombre de tableaux historiques ou allégoriques, et beaucoup de portraits. Il ne paraît pas que la collection ait été augmentée depuis la mort de Stanislas. Aucun catalogue n'en a jamais été imprimé. Il existe seulement, dans les archives du palais, des inventaires dressés à diverses dates, et dont les tableaux portent les numéros d'ordre.

Le catalogue que nous publions a été rédigé, en 1851, à l'aide de ces inventaires et d'autres documents, par MM. Boleslas Podczaszynski, professeur d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Varsovie, et Xavier Kaniewski. Une copie en a été offerte à l'impératrice de Russie.

Le manuscrit qu'on nous a communiqué donne sur presque tous les peintres une petite note biographique. Nous avons supprimé ces renseignements quand ils concernent des artistes célèbres dont la vie est connue de tout le monde, mais nous avons conservé néanmoins diverses appréciations qui indiquent l'estime qu'on en fait en Pologne. Quand ces notes s'appliquent à des peintres secondaires ou peu connus, nous les avons consignées précieusement, regrettant que les savants auteurs du catalogue n'aient rien recueilli sur beaucoup de peintres dont nous voyons les noms pour la première fois, comme Strack, Krafft, Plersch, Mölzner, etc. Qu'est-ce que ce peintre Bernard de Galler, évêque

de Munster? Qu'est-ce que Luckx et son collaborateur Dr...? Pourquoi n'y a-t-il rien sur Bacciarelli dont on doit avoir gardé souvenir à Varsovie?

Chose singulière! dans cette galerie formée par un roi de Pologne, il n'y a pas un seul ouvrage d'artiste polonais! et c'est cet italien Bacciarelli qui est le peintre en titre de la cour.

Les auteurs du catalogue ont relevé avec soin et enregistré les signatures, inscriptions et autres signes attachés aux tableaux. Le manuscrit offre même le fac simile des signatures et des monogrammes, que, malheureusement, il nous est impossible de rendre par la typographie seule.

Cette collection du palais de Lazienki est importante, comme on va le voir, puisqu'elle renferme des peintures de Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Gérard Dov, Metsū, Terburg, Wouwermann, Berghem, Steen, etc. Il y a cependant en Pologne d'autres galeries bien plus riches encore, celle par exemple du comte Auguste Potocki, dans son palais de Willanow, à deux lieues de Varsovie.

ANTICHAMBRE OU VESTIBULE.

A gauche de l'entrée principale, au-dessus d'une porte :

1 (9) (1). *Portrait de Pierre du Terrail, seigneur de Bayard*, surnommé *le Chevalier sans peur et sans reproche*. T. (2).

A droite de l'entrée principale, au-dessus d'une porte :

2 (10). *Portrait de Vincent Grosiewski*, grand-trésorier et maréchal de camp du grand duc de Lithuanie (mort en 1662). T.

ROTONDE.

Quatre tableaux de forme ovale, qui sont encadrés dans la voûte du dôme.

Au-dessus de la porte d'entrée :

3. *La Force*, figure emblématique. T. Par *Marcel Bacciarelli*, peintre du roi Stanislas-Auguste.

A gauche de l'entrée :

4. *La Sagesse*, figure emblématique. T. Par *Bacciarelli*.

Vis-à-vis de l'entrée :

5. *La Justice*, figure emblématique. T. Par *Bacciarelli*.

(1) Ces numéros entre parenthèses sont ceux des anciens inventaires.
(2) T. peint sur toile; B. peint sur bois; C. peint sur cuivre.

A droite de l'entrée :

6. *La Clémence*, figure emblématique. T. Par *Bacciarelli*.

Ces quatre figures forment le cycle de quatre grandes Vertus Royales.

GRANDE SALLE DU MILIEU, DITE SALLE DE SALOMON.

Sur le mur à gauche de l'entrée :

7 (176). *Translation de l'Arche divine dans le nouveau temple de Salomon*. Grand tableau historique. Figures de grandeur presque naturelle. T. Par *Bacciarelli*.

Sur le mur de droite :

8 (177). *Salomon, entouré de sa cour, sacrifie aux idoles*. Grand tableau historique. Pendant du précédent. T. Par *Bacciarelli*.

On remarque dans les traits de Salomon une grande ressemblance avec le roi Stanislas-Auguste. On peut reconnaître aussi dans les figures de sa suite les portraits de beaucoup de dames et de seigneurs de la famille et de la cour du roi. — La femme assise au coin gauche du tableau, sur le premier plan, et tenant une lyre, est le portrait de l'amante du peintre. — Même particularité dans les autres tableaux qui décorent cette salle.

Sur le rebord du plafond, et encadrés dans un compartiment :

1° Au-dessus de l'entrée :

9. *Salomon Hiram, roi de Tyr*. Tableau historique. T. Par *Bacciarelli*.

2° A gauche de l'entrée :

10. *Le Jugement de Salomon*. Tableau historique. T. Par *Bacciarelli*.

3° A droite de l'entrée :

11. *Visite de la reine de Saba*. Tableau historique. T. Par *Bacciarelli*.

Au milieu du plafond, et encadré dans un compartiment elliptique :

12. *Le Songe de Salomon*. Grand tableau allégorique. T. Par *Bacciarelli*.

GRAND SALON, DIT LA GALERIE DES TABLEAUX.

Sur le mur en face de l'entrée, et en commençant par le premier rang d'en haut :

13 (137). *Portrait de vieille femme*, les mains croisées. Vêtements noirs ; collerette blanche ; bonnet blanc. T. Par *Paul Rembrandt Van Ryn*.

14 (1945). *Judith avec la tête d'Holopherne*, qu'elle donne à sa suivante. Bonne copie du célèbre tableau de *Christophoro Allori*, qui se trouve dans la Galerie Pitti, à Florence. Cette composition fut répétée plusieurs fois par son auteur. Il s'en trouve notamment une reproduction dans la Galerie impériale, à Vienne, et une réduction dans la Galerie de Gli Uffizi, à Florence. Elle a été gravée par M. Gandolfi et G. Cantini. Peut-être la présente copie est-elle aussi de la main du maître lui-même.

La tradition raconte, à propos de ce tableau, que, pour se venger d'une doña Maz-

zafirra, qui avait repoussé son amour, Allori la représenta en Judith, tandis que la tête coupée d'Holopherne offrait la propre ressemblance du peintre. La suivante de Judith serait aussi le portrait de la suivante de la doña.

15 (78). *Portrait de sir Francis Bacon, chancelier d'Angleterre*, avec cette inscription en haut : « *Sr Francis Bacon. Lord Keeper and afterwards Lord chancellor of England.* 1617. » *École de Van Dyck.*

16 (152). *Tête de vieillard.* Cheveux grisonnants, barbe blonde, vêtements de couleur sombre. T. par *Bacciarelli.*

17 (139). *Tête de vieillard.* Cheveux et barbe blancs, habit rayé, doublé de vert. T. Par *Bartholomé Nazari*, né à Bergame en 1699, mort à Milan en 1758 ; élève de Benedetti Luti et de Fr. Trevisani ; il travailla à Venise et en Allemagne.

18 (138). *Tête de vieillard* à cheveux blancs. Habit brun. T. Par *B. Nazari.*

19 (150). *Tête de vieillard* barbu, coiffé d'un bonnet noir ; l'habit fermé par une agrafe en or. T. Par *B. Nazari.*

20 (1125). *Tête de femme* riant d'un air hébété. Vêtement vert. Petit tableau. B. *École italienne.*

21 (1127). *Paysage*, avec un cavalier et un piéton, suivis d'un chien. B. Probablement par *Andrea Locatelli*, paysagiste italien du XVIIIe siècle.

22 (75). *Les enfants de Jacob montrent à leur père la robe ensanglantée de Joseph.* T. Par *Ferdinand Bol*, né à Dordrecht, vers 1610, mort à Amsterdam en 1681 ; élève de Rembrandt. Les costumes hollandais du temps de Bol revêtent ordinairement les personnages de ses tableaux, contrairement à la chronologie.

23 (1124). *Paysage.* Un muletier avec sa bête chargée de marchandises. B. Probablement par *Andrea Locatelli ;* pendant du n° 21 (1127).

24 (1126). *Tête de femme* grimaçant un sourire ; vêtue de blanc. B. pendant du n° 20 (1125).

25 (1613). *Sainte Madeleine*, éclairée par une lampe. T. Par *Gottfried Schalken*, né à Dordrecht en 1643, et mort à la Haye en 1706 ; élève de Gérard Dow. Il affectionnait surtout les effets de lumière, qu'il savait rendre d'une manière supérieure.

26 (1742). *Le Trompette hollandais ;* il est assis sur le devant du tableau, dans un logement ou un corps de garde, et il sonne de sa trompe ; des soldats et autres personnes, parmi lesquelles une femme, l'entourent. B. Signé : « *A Palamedes*, 1654. » *Antoine Steevens, surnommé Palamedes*, peintre de portraits et de tableaux dits *de conversation*, comme le présent, excellait surtout dans la représentation des corps de garde. Né en 1604, et mort, chef de la Société des peintres, à Delft, en 1680.

27 (683). *Les Fumeurs* dans un cabaret, autour d'une table. B. Signé : « *D. Teniers. fe.* » Ce sujet a été souvent répété par le même maître avec plus ou moins de différence. — Un tableau tout semblable se trouve dans

la Galerie de Dresde, et gravé dans la collection d'estampes de cette galerie, de Payne et de Hanfstengel.

28 (1676). *La Femme de Rubens.* Femme nue, à demi vêtue d'une pelisse. B.

L'ancien catalogue des tableaux conservés à Lazienki attribue ce tableau à *Braun*, qui l'aurait copié sur l'original de Rubens. Cependant la touche particulière, une certaine finesse d'exécution, et la transparence des chairs, dénotent plutôt le pinceau de Rubens lui-même. On connaît aussi un autre tableau représentant le même sujet, de grandeur naturelle, regardé comme original, et qui ne paraît être qu'une bonne reproduction, tandis que le présent tableau serait plutôt de la main du maître lui-même.

Sur le mur de fond, en face de la pièce d'eau du parc :

29 (1194). *Portrait d'homme*, vêtu à l'espagnole, avec un haut-col blanc, une épée au côté, une chaîne d'or au cou ; il s'appuie sur une chaise. Demi-figure. T. Probablement par *Antoine Van Dyck.*

30 (1862). *Sainte Vierge avec l'enfant Jésus endormi.* T. Par *Giovanni Battista Crespi*, nommé aussi *il Cerano ;* né en 1558, mort en 1633 ; école lombarde.

31 (247). *Apollon jouant de la viole de gamba.* Les Muses dansent dans le lointain. T. *École lombarde* (dans un genre qui rappelle celui de Leonard de Vinci).

32 (166). *Une Femme de distinction, tenant sur ses genoux un enfant* (dit le Louis XIV enfant (?)). T. Signé : « *Bol.* 1661. »

33 (1808). *Portrait de la marquise de Santa-Cruz*, née Marianna Waldstein. Cette dame s'occupait à peindre des miniatures renommées par leur exquise délicatesse. T. Signé : « *Angelika Kauffmann.* 1791. » *Marianna-Angelica-Catherina Kauffmann*, Suisse d'origine, née en 1741 ; fille d'un peintre et d'abord élève de son père, puis de Reynolds et de Mengs ; veuve du peintre Lucchi ; morte à Rome en 1807.

34 (200). *Diane chasseresse*, se reposant sous un arbre, accompagnée de deux nymphes ; elle leur montre un ours entrant dans le bois. T. Par *Antoine de Sole.*

35 (1246). *Lutte d'Hercule avec un géant.* Des satyres cachés derrière un rocher les regardent curieusement. La Gloire dans les nues tient une couronne au-dessus de la tête d'Hercule. Une femme est assise sous le rocher, tout près des combattants. Tableau mythologique. T. *Vieille école française* (temps du Poussin).

36 (1680). *Portrait du comte de Pembroke.* T. Par *A. Van Dyck.*

37 (1592). *Saint Laurent* entouré des vases sacrés qu'il remet à un autre personnage. T. *École italienne.*

38 (590). *Portrait d'homme*, coiffé d'un feutre et vêtu de noir, avec un haut-col blanc ; il a les cheveux noirs, la main droite cachée dans le pourpoint. T. Par *Rembrandt.*

39 (1304). *Paysage*, contrée montagneuse avec une cascade et des bergers. T. Par *Rosa* (1).

40 (153). *Cuisinière* occupée au ménage, près d'une grande cheminée. T. Par *Hubert Robert*, né en 1733; membre de l'Académie de Peinture de Paris; mort en 1808. Il appartient à l'école française du temps de J. Vernet, Greuze, etc.

41 (84). *Ésaü vendant à Jacob son droit d'aînesse*. T. Par *Ferd. Bol*.

42 (154). *Ruines romaines*. Une femme assise près d'un puits est occupée à dévider du fil; autour d'elle des enfants s'amusent. T. Par *Hubert Robert*. Pendant du n° 40 (153).

43 (1218). *Paysage* avec animaux; un pâtre dort au bord d'un ruisseau. T. Signé : « *Rosa f.* 1767. » Pendant du n° 39 (1304).

44 (1247). *Les Déesses*. Junon, Vénus, Vulcain, avec leurs attributs, et quatre nymphes. Tableau mythologique. T. *Vieille école française*. Pendant du n° 35 (1246).

45 (1827). *Le propriétaire de la vigne paie les vendangeurs*. Sujet biblique. T. Par *Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich* ou *Dieterich*, imitateur de Rembrandt; professeur à l'Académie de Dresde; né à Weimar en 1712, mort à Dresde en 1774.

46 (82). *Paysage*. Des paysans ramassent des joncs au bord de l'eau. T. Par *Nicolas Berghem*.

47 (50). *Tête de vieillard* à barbe blanche, les yeux tournés vers le ciel; il est vêtu d'un habit sombre. Petit tableau. T. marouflée sur B. *École de Rembrandt*.

48 (578). *La Cuisinière*. Un domestique lui apporte des poissons. B. Signé : « *M. Sorgh.* 1643. » *Martin Sorgh ou Zorgh*, peintre hollandais, dont la vie est presque inconnue.

49 (505). *Marché à la volaille et aux moutons*. T. Signé: « *F. Verdussen.* »

50 (504). *Marché aux poissons*, au bord de la mer. Signé : « *F. Verdussen.* » Pendant du n° 49 (505).

51 (58). *Tableau allégorique*. La Justice, les yeux couverts d'un léger bandeau, accompagnée de la Paix, s'élève sur un nuage. L'Électeur de Brandebourg, en cuirasse, entouré de plusieurs personnages, en costumes du Moyen-âge, et d'emblèmes allégoriques, étend les mains comme pour retenir les déesses. B. Signé : « *A. D. Vois f.* » (2) *Ary de Voys*, né à Leyde en 1641 ; élève de Knupfer et de Van den Tempel.

Les tableaux d'Ary de Voys, peints dans le genre de F. Mieris, sont d'une rareté extrême; il a peint pendant trop peu d'années et avec trop de soin. Aussi ses tableaux sont-ils payés en Hollande à des prix énormes, surtout ceux de sa seconde manière

(1) La date qui accompagne la signature du pendant, n° 43, indique que ce Rosa doit être Rosa de Tivoli, Salvator Rosa étant mort en 1673.

(2) Les trois lettres ADV sont entrelacées et n'en font qu'une.

(comme le présent), laquelle était plus transparente et d'une touche plus légère et plus délicate que la première.

52 (47). *Portrait d'un vieillard* à barbe blanche et coiffé d'un bonnet rouge. B. Par *Govaert Flinck*, né à Clèves en 1616 ; mort à Amsterdam en 1660 ; imitateur de Rembrandt.

53 (55). *Le Buveur*. Il est assis sur une chaise, au-dessous d'un arbre ; il a les cheveux longs, et il est coiffé d'un bonnet à fourrure. Il tient dans une main une pipe, et dans l'autre main une cruche ; un chien est à ses pieds. B. Par *Gabriel Metsū*.

54 (1817). *Orage sur mer*, en vue d'une plage rocheuse. B. Par *Ludolf Bakhuysen*.

55 (38). *Blanchisseuse hollandaise*, occupée à laver du linge. B. Signé : « *G. Metsū* » (1).

56 (1030). *Le Manége*. Cavaliers et autres personnages dans un manége à ciel découvert. B. Signé : « PHL. W., » (2) monogramme de *Philippe Wouwermann*.

57 (1042). *Port de mer*, avec différents groupes d'hommes occupés sur le quai. T. Genre de *Paul Bril*, paysagiste, né à Anvers en 1554, mort à Rome en 1626.

58 (1190). *Jupiter changé en Diane*, pour surprendre Calisto, une des nymphes de cette déesse. T. Par *Pierre Lecomte de Liberi*, surnommé *le chevalier de Liberi ;* padouan de l'école vénitienne ; mort en 1687, à l'âge de 87 ans.

59 (1709). *Bataille*. Au premier plan, un trompette à cheval sonne le signal ; au milieu, un cavalier recevant une balle en pleine poitrine tombe à la renverse. T. Par *Philippe Wouwermann*.

Sur la troisième muraille du salon, voisine de la salle de Salomon :

60 (1659). *Vieillard*, demi nu ; barbe et cheveux blancs ; il est assis dans une grotte et contemple le crâne d'un cheval. T. Par *Carlo Lotti* (*Charles Loth*), né à Munich ; élève du chevalier Liberi et peintre de l'école vénitienne ; mort en 1698.

61 (1263). *Saint Augustin* l'évêque, mitré et en chasuble ; il tient dans ses mains une bible ouverte ; un ange porte la crosse épiscopale. T. Par *Carlo Cignani*, né à Bologne en 1628 ; mort à Forli en 1719 ; directeur de

(1) Cette signature vient encore confirmer l'orthographe adoptée dans l'excellent catalogue du Musée du Louvre, par M. Villot. Nous signalerons, en outre, à M. Villot un des tableaux les plus précieux de Metsū, représentant son propre portrait, un chasseur qui se déshabille au bord d'un ruisseau pour se baigner. Sur la crosse d'un fusil est la signature : G. Metsū. Ce tableau orne la galerie de M. Tronchin, près de Genève.

(2) Le manuscrit donne encore ici le fac-simile du monogramme Philippe ; les trois lettres PHL n'en forment qu'une seule.

l'Académie de Peinture de Bologne. Il travaillait dans le genre des Carracci.

62 (1660). *Un Homme* dans la force de l'âge, presque nu, tenant une cruche émaillée. Demi-figure. T. Par *Carlo Lotti*. Pendant du n° 60 (1659).

Ces deux tableaux paraissent représenter allégoriquement les deux états de l'homme : l'âge mur jouissant de la force, et la vieillesse contemplative.

63 (1991). *Sainte Madeleine* pénitente au désert. T. Copie ou plutôt imitation du célèbre tableau de Corrége, de la Galerie de Dresde. Dans cette copie, peinte par *Bacciarelli*, le visage de la sainte est le portrait d'une des belles personnes de la cour de Stanislas-Auguste (on croit que c'est madame Tyszkiewicz).

64 (8). *Oiseaux de basse-cour*. Poules avec leurs petits, un faisan et des paons. T. Par *Melchior Hondekoeter*, né à Utrecht en 1636 ; mort en 1695.

65 (1821). *L'Innocent*, habillé d'une veste par-dessus la chemise, s'amusant avec une paume. Petit tableau dans la manière de Greuze. B. Par *Danlou*, peintre français de la fin du XVIIIe siècle.

66 (860). *Sainte Madeleine*, avec une tête de mort. Demi-figure. T. *École bolonaise*.

67 (1822). *L'Espiègle ;* jeune enfant vêtue de bleu, avec un petit bonnet blanc ; elle tient une poupée. Petit tableau dans la manière de Greuze. B. Par *Danlou*. Pendant du n° 65 (1821).

Sur le revers de ce tableau se trouve l'inscription suivante : « L'Innocent et l'Espiègle, de Danlou, peintre français, qui était à Rome lorsque j'ai fait l'acquisition de ces deux tableaux à Paris, l'année 1791. »

68 (9). *Oiseaux de basse-cour*. Deux coqs, quelques poules et poulets, une colombe et une huppe. T. Par *Hondekoeter*. Pendant du n° 64 (8).

69 (1717). *Un Cavalier* en pourpoint et costume du Moyen-âge. Il est monté sur un cheval bai. T. Par *François Casanova*, né à Londres, en 1727 ou 1732 ; mort en 1806 ; peintre de batailles et d'animaux ; fils du célèbre aventurier Casanova de Seingalt.

70 (1819). *Pâturage*. Une vache et deux brebis, surveillées par un pâtre. B. Par *F. Casanova*.

71 (143). *Portrait d'homme*, habillé de noir ; la tête découverte. T. Par *Gérard Dow* (*Dou* ou *Douw*), né à Leyde en 1613, mort en 1680 ; élève de Rembrandt.

72 (35). *Portrait d'une vieille femme*, vêtue de noir avec un haut-col blanc et coiffée d'un bonnet blanc. B. Par *Gérard Dow*. Pendant du précédent.

73 (1818). *Pâturage*, avec un bœuf, un mouton et un pâtre assis. B. Par *F. Casanova*. Pendant du n° 70 (1819).

74 (1716). *Amazone*, en costume du Moyen-âge, montée sur un cheval gris; elle tient un faucon au poing. B. Par *F. Casanova*. Pendant du n° 69 (1717).

LE CABINET VERT.

Sur le mur d'entrée, voisin de la salle de Salomon :

1° Auprès de la fenêtre :

75 (734). *Port de mer*, avec quelques vaisseaux. Miniature sur émail.

76 (47). *Port de mer*, avec des canots remplis d'hommes. Petit tableau peint sur verre.

77 (1366). *Des Oies sauvages*. Petit tableau. B. Signé : « *Roelandt Savery*, » né à Courtrai en 1576, et mort à Utrecht en 1639.

78 (132). *Portrait de madame Geoffrin*. Tableau de forme elliptique. T. *École française* du XVIIIe siècle.

79 (654). *Des Fruits*, une écrevisse et un verre, posés sur une table. Petit tableau. B. Signé : « *P. Van Deynum.* » Peintre hollandais médiocre; il représentait uniquement la nature morte.

80 (126). *Vieille femme*, vêtue de rouge, coiffée d'un bonnet blanc; elle tient un pot de fleurs. B. Genre de Gérard Dow. Sur un mur à droite dans le tableau on distingue la signature : « *Seta* ».

81 (1812). *Rencontre de Jacob avec l'ange*. Par *Peter Breughel. Pierre Breughel* ou *Brueghel l'ancien*, dit *Breughel des paysans*, né à Brueghel, près de Breda, en 1528, mort vers 1590.

82 (51). *Portrait d'homme*, vêtu d'un pourpoint et d'un manteau vert, avec un large haut-col; un feutre sur la tête. B. *École hollandaise*. Peut-être de *Rembrandt*.

2° Au-dessus et à droite de la porte qui donne dans la salle de Salomon.

83 (1730). *Paysage*, avec des chevaux au premier plan. T. Par *Fr. Casanova*.

84 (516). *Portrait de la princesse Sapieha;* elle tient une lettre ouverte, sur laquelle on lit l'adresse : « *Mad. Sapieha, née Lubomirska, grande-chancelière de Lithuanie.* » T. Par *Bacciarelli*.

85 (1985). *Portrait de madame Biron, duchesse de Courlande*, née comtesse de Medem; elle tient un médaillon en bas-relief, représentant le portrait du roi Stanislas-Auguste. T. Par *Bacciarelli*.

86 (1875). *Portrait de la comtesse Potocka*, épouse du comte Severin Potocki. T. Par *Bacciarelli*.

87 (120). *Portrait de la princesse Lubomirska*, née princesse Czartoryska. T. Tableau de forme elliptique. Signé : « *Krafft.* 1767. »

88 (2229). *Portrait de la comtesse Thomatis*, tenant une lyre. T. Tableau ovale dans un cadre carré. Par *Bacciarelli*.

89 (967). Autre *portrait de la comtesse Thomatis*. T. Tableau ovale dans un cadre carré. Par *Bacciarelli*.

90 (119). *Portrait de la comtesse Potocka*, née comtesse Ossolinska. T. Tableau de forme ovale. Signé : « *Krafft*. 1767. » Pendant du n° 87 (120).

91 (499). *Portrait d'homme*, vêtu d'un habit sombre, avec un haut-col dentellé ; la tête est couverte d'un feutre noir ; le fond est d'une teinte assez claire. Demi-figure, de grandeur naturelle. Tableau ovale dans un cadre octogone. B. Par *Cuyp*. *Jacques Gerritz Cuyp*, père du célèbre paysagiste Albert Cuyp ; né en 1556 et mort à Dordrecht vers 1640. — Ce peintre a été longtemps méconnu, et ce n'est que depuis quelques années qu'on s'est aperçu de son grand mérite dans la peinture des portraits. Le présent tableau peut compter parmi ses meilleures productions.

92 (977). *Portrait de la comtesse Doenhoff*, née comtesse Bielinska ; elle est vêtue d'un habit d'hiver ; les cheveux poudrés. T. Peinture du temps d'Auguste II.

93 (976). *Portrait de mademoiselle Burque*, danseuse à Varsovie, sous le règne d'Auguste II ; elle est vêtue de rouge. T.

94 (1142). *Portrait de Bardo-Bardi Magatoli*, général au service de Louis XIV. Il est revêtu d'une cuirasse. Cheveux blancs. T. Tableau ovale dans un cadre octogone. Par *Nicolas de Largillière*, né à Paris en 1654 et mort dans la même ville en 1746 ; élève d'Antoine Goubeau, peintre d'Anvers, et du fameux Lely, à Londres. Il appartient cependant à l'école française.

Sur le mur de fond, et autour de la glace :

95 (78). *Portrait du comte Mokronowski*. T. Tableau de forme ovale dans un cadre octogone. Signé : « *Colson* p. 1770. »

96 (1759). *Portrait d'un personnage inconnu*, la tête coiffée d'une grande perruque, et vêtu d'un habit de cérémonie (probablement un président du parlement anglais). T. Tableau ovale dans un cadre octogone. Par *Nicolas de Largillière*.

97 (97). *Portrait de la comtesse Rybinska*, née princesse Lubomirska.

98 (99). *Portrait de la comtesse Lubienska*, née princesse Lubomirska. T. Pendant du précédent.

99 (301). *Paysage*, contrée rocheuse, coupée par une cascade ; quelques hommes mènent un petit troupeau de vaches et de brebis. T. Par *Rosa*. Pendant des n°s 39 (1304) et 43 (1218).

100 (300). *Paysage*. Sur le haut d'un rocher s'élèvent les murailles d'un vieux château ; en bas roule un ruisseau sur le bord duquel des pâtres surveillent leur troupeau. T. Par *Rosa*. Pendant des n°s 39 (1304), 43 (1218) et 99 (301).

Sur le mur ayant l'entrée dans la salle de bal, dite salle blanche.

1° A gauche et au-dessus de la porte :

101 (1374). *Portrait de femme*, en costume ancien, avec un large haut-col. Elle tient une main sur sa poitrine. B. *École flamande.*

102 (570). *Portrait du peintre A. de Gelder*, tenant un dessin. Peint sur toile par lui-même et signé : « *A. de Gelder.* » *Arnould de Gelder*, né à Dordrecht en 1645 et mort dans la même ville en 1727; élève de Rembrandt; il excellait dans les portraits, ce dont le présent tableau témoigne amplement.

103 (571). *Portrait du peintre B. Van der Helst*, tenant entre ses doigts une petite miniature ovale de la princesse d'Orange, mère de Guillaume III, roi d'Angleterre. Peint sur toile par lui-même et signé : « *B. Van der Hels* f. » *Bartholomée Van der Helst*, portraitiste très-renommé, qui se forma de lui-même et sans maître connu; né à Haarlem en 1613 et mort à Amsterdam vers 1670.

104 (163). *Portrait de jeune homme*, avec un turban sur la tête et une chaîne d'or sur la poitrine; il est couvert d'un manteau cramoisi, doublé de fourrure. T. *École de Rembrandt;* peut-être même de Rembrandt.

105 (1608). *Paysage*, avec deux vaches et deux moutons, près d'une forêt. T. Par *Fr. Casanova.* Pendant du n° 83 (1730).

106 (1993). *Portrait d'homme*, coiffé d'un feutre noir et vêtu de noir, avec un haut-col blanc. T. *École flamande.*

107 (1266). *Tête de vieillard* chauve; la barbe blanche. T. *École italienne.*

108 (59). *Daphné poursuivie par Apollon* se transforme en laurier. Par *Benedetto Luti*, peintre italien, qui travaillait dans le genre de *Pietro da Cortona;* mort en 1724.

109 (683). *Satyre jouant de la flûte;* il est couronné de feuilles de vigne et de grappes de raisins. B. Par *Jacques Jordaens*, né à Anvers en 1594 et mort en 1678 dans la même ville, sans en être jamais sorti; élève de A. Van Oort et de Rubens; un de meilleurs peintres de l'École flamande.

110 (702). *Portrait d'homme*, aux longs cheveux, la tête couverte d'un bonnet noir, orné de plumes; il tient une hallebarde. B. Par *Rembrandt.*

111 (40). *Les OEuvres de Miséricorde*, représentées par différents groupes, où l'on donne à manger et à boire à ceux qui ont faim et soif; on panse les malades et on ensevelit les morts. B. Signé : « *S. D. Vos in. et F.* 1635. » *Simon de Vos*, peintre d'histoire et de portrait, né à Anvers en 1603. On ne connaît rien de plus sur sa vie (1).

112 (1784). *Le Festin des Dieux.* La table est servie dans une grotte

(1) Voir, pour Simon de Vos, le catalogue du Musée d'Anvers, p. 200.

sur le bord de la mer. Les Dieux assis près de la table attendent l'arrivée de Neptune et d'Amphitrite, qui glissent sur les ondes, traînés dans un char triomphal par des tritons, et entourés de naïades. B. Signé : « *A*go *et F*o FC. (1).

113 (24). *Amphitrite* sur un char marin, traîné par des dauphins. T. Par *Rosa* (?) dans le genre de l'*École flamande* (2).

2o Auprès de la fenêtre :

114 (735). *Port de mer avec des vaisseaux*. Miniature sur émail. Au revers est écrit : « Se vend chez Fromery et fils à Berlin. » Pendant du no 75 (734).

115 (1586). *Paysage, effet d'hiver*. Petit tableau recouvert d'une vitre. B. Au revers est écrit : « *Antoine Molzner*. »

116 (1365). *Gibier gardé par trois chiens d'arrêt*. B. Signé : « *Roelandt Savery*. » Pendant du no 77 (1366).

117 (133). *Portrait de madame de la Ferté Imbault*, fille de madame Geoffrin. Tableau de forme ovale. T. Pendant du no 78 (132).

118 (653). *Des raisins et des fruits* (*sic*). B. Signé : « *P. Van Deijnum*. » Pendant du no 79 (654).

119 (962). *Diogène en chiffonnier*, tenant d'une main une lanterne, et de l'autre main son crochet; il a sur le dos dans sa hotte un ballot qui représente le monde. Caricature peinte sur bois, avec cette inscription en patois hollandais :

« Ich socke hier das got
In dese aertsche saken
Dies de weerelt my verdruct
Daerick ane ben gebondé
Sulees welluttis myn lot
Niet verder kan ick raken
Soe neer-stus dat ick soeck,
God, seb ick noist gevonden. »

Signé : « *C. Gluke f.* 1632. »

120 (1691). *Baigneurs*. Quatre personnes nues. Petit tableau. B. Par *Corneille Poelemburg*, né en 1586, mort en 1660. Peintre hollandais, imitateur d'Elzheimer.

121 (507). *Solitaire*. Tête chauve et barbe blanche; les mains croisées. B. Signé : « *Q. V. B.* 1653 » (monogramme de *Quirin Van Breckelencamp*, peintre hollandais, dans le genre de Gérard Dow, d'Ostade, de Brouwer et de Craesbeke). Au revers du tableau est écrit, d'une main plus récente : « *Brecklemkamp pinxit*. »

(1) A quel style, à quelle école appartient ce tableau ? Les monogrammes sembleraient indiquer des Italiens : Agostino et Francisco.. Si le style est flamand, le tableau n'est-il point des Franck, Ambroise et François, qui ont souvent traité ce sujet ?

(2) Quel est encore ce Rosa ? est-ce celui des nos 39, 43, etc.?

CHAMBRE DITE BAINS DU ROI,

Avec les murs ornés de hauts-reliefs et de carreaux en faïence.

Au plafond :

122. *Diane et Actéon à la chasse.* Figures presque à moitié de la grandeur naturelle. T. encadrée dans un compartiment au milieu du plafond, en forme d'une étoile à huit angles droits. Signé : « *Plersch pinxit anno* 1779. »

ANTICHAMBRE, AUTREMENT DITE LE BUFFET,

Avec les murs plaqués de carreaux en faïence.

Au plafond :

123. *Bacchus, Cérès et Vénus* accompagnée de Cupidon. Ce tableau ovale, encadré dans un compartiment au milieu du plafond, représente le proverbe antique : « *Sine Cerere et Baccho friget Venus.* » T. Par *Bacciarelli.*

1° Sur le mur du côté du bain du roi :

124 (972). *Portrait de Jacques Rybinski*, palatin de Chetm. T. Peint en 1729.

125 (975). *Portrait de Jean Przebendowski*, grand-trésorier de la couronne. T.

126 (479). *Portrait du roi de Pologne, Auguste II.* Demi-figure. T. Par *Bacciarelli.*

127 (480). *Portrait de madame Cosel.* T.

128 (110). *Portrait de madame Orzelska.* T.

2° Sur le mur à gauche, voisin du vestibule :

129 (973). *Portrait d'Adam Sieniawski*, grand-maréchal des armées, (mort en 1726). T. Peint en 1725.

130 (971). *Portrait de Stanislas Lubomirski*, grand-maréchal de la couronne. T. Peint en 1702.

131 (544). *Portrait de Henri Flemming*, Maréchal de Saxe. T. Peint en 1730.

3° Sur le mur de fond, au-dessus du buffet-cheminée :

132 (90). *Portrait de madame de Montmorency.* T.

133 (101). *Portrait de la comtesse Königsmark.* T.

134 (487). *Silène* (improprement dit Bacchus) sommeillant; accompagné de Cérès et de Diane. Tableau allégorique. T. *École de Rubens.*

135. *Portrait de Szembek* le chancelier. T. Peint en 1731.

4° Sur le mur extérieur, de deux côtés de la fenêtre :

136 (970). *Portrait de Stanislas Doenhoff*, maréchal de camp de Lithuanie (mort en 1728). T. Peint en 1728.

137 (974). *Portrait de Joseph Potocki*, grand-maréchal des armées (mort en 1752). T.

AU PREMIER ÉTAGE.

CHAMBRE A COUCHER DE LEURS MAJESTÉS.

Sur le mur au-dessus de la porte qui donne sur le petit escalier, et au-dessus d'une autre porte dans ce mur :

138 (25). *Portrait du prince Poniatowski*, père du roi Stanislas-Auguste (mort en 1762). Tableau de forme elliptique. T. Par *Antoine Pesne*, bon peintre de portraits du milieu du XVIIIe siècle ; il habitait Berlin.

139 (27). *Portrait de la princesse Poniatowski*, mère du roi Stanislas-Auguste. Tableau de forme elliptique. T. Pendant du n° 138 (25), probablement par *Bacciarelli*.

Sur le mur à gauche, où est la porte qui conduit au cabinet chinois :

140 (800). *Paysage*. Vue d'un riche village situé au bord d'une forêt. T. *Nouvelle école flamande*.

141 (1677). *Sainte Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean*. Copie d'après Raphaël. T.

Sur le troisième mur, dans lequel se trouve la porte qui conduit au cabinet de Sa Majesté :

142 (834). *Sainte Cécile*. Tableau de forme elliptique. T. Par *Strack*.

143 (835). *Sainte Madeleine*. Tableau de forme elliptique. T. Par *Strack*.

CABINET DE SA MAJESTÉ.

A gauche de la porte d'entrée :

144 (177). *Bataille* entre les Turcs et la cavalerie chrétienne. T. Par *Augustin Querfurt*, né à Wolfenbüttel en 1696, mort à Vienne en 1761. Il travaillait dans le genre de Bourguignon.

145 (1747). *Coquillages marins*, étalés sur une table. B. Par le peintre *Cryp* (ou *Kryp*, Flamand).

146 (730). *Paysage* animé par un groupe de cavaliers. On voit dans le fond une grotte avec un bastion. B. Par *Jean Greffier* (ou *Griffier*), qui travaillait dans le genre de Saftleven.

Sur le mur latéral, à gauche de l'entrée :

147 (1935). *Port de mer*. Devant la porte de la ville un rassemblement

entoure un charlatan à cheval, accompagné d'un singe, et vantant ses élixirs. T. Signé : « *D. Marne* (1). »

148 (77). *Le Temps au milieu de fleurs.* Le Temps sous les traits d'un vieillard tient un sablier. Demi-figure. Signé : « *Dr. F.* 1650. » Pour la beauté du travail il égale presque les peintures de G. Dow. Cette figure forme le milieu du tableau et est entourée de toutes parts par une espèce de couronne de fleurs, les plus belles et les plus variées, exécutées d'une manière supérieure. B. Signé : « *Carstlan Luckx. fec. in.* » Au revers du tableau se trouve un écriteau ainsi conçu : « Tableau par *Carfsan Lucke* (sic), et le Temps par *D. F.* Ces lettres se trouvent dans le fond du tableau à gauche. Il avait été acheté après Brumckau pour 1050 f. d'Hol. »

149 (1936). *La nouvelle Mariée* se rendant à la maison de son époux. Ses effets, sa dot, les cadeaux de noces, ainsi que plusieurs personnes groupées sur une voiture rustique, traînée par un cheval et accompagnée du bétail de la mariée, forment un ensemble très-animé. Ce tableau se distingue par sa verve et son humeur joyeuse. T. Par *D. Marne.* Pendant du n° 147 (1935).

150 (54). *Portrait d'une dame inconnue*, vêtue de brun, ornée de bijoux et de chaînes. B. Par *Ferd. Bol.*

151 (46). *Le Joueur de violon.* Il est vêtu d'un habit sombre et coiffé d'un bonnet noir avec une plume bleue. Une femme habillée de bleu, assise sous un baldaquin cramoisi, l'écoute. B. Probablement par *Gaspard Netscher*, un des peintres les plus distingués de l'école hollandaise; élève de Terburg et de Dow; né à Heidelberg en 1639, mort à la Haye en 1684.

152 (77). *Le Baiser.* Une jeune femme, vêtue d'une robe de soie, accorde par la porte entr'ouverte un rapide baiser à un jeune homme. T. Par *Jean-Honoré Fragonard*, né à Nice en 1733, et mort en 1806; il fut élève de Boucher et se distinguait dans le genre de peinture légère; il savait rendre surtout, d'une façon toute particulière, le miroitement de la soie.

153 (49). *Loth et ses filles*, dans une grotte. B. Par *Adrian Van der Werff*, élève de Corneille Picolet et d'Eglon Van der Neer; né à Kralinger-Ambacht, près de Rotterdam, en 1659, et mort à Rotterdam en 1722.

154 (43). *Portrait d'un personnage inconnu*, vêtu de brun, coiffé d'un bonnet noir orné de pierreries. Demi-figure. B. Par *Ferd. Bol.* Pendant du n° 150 (54).

(1) C'est bien certainement Demarne (Jean-Louis), né à Bruxelles en 1744, mort aux Batignolles, près de Paris, en 1829.

Sur le mur à gauche du balcon :

155 (145). *Paysage* avec divers groupes d'hommes. De l'autre côté d'une rivière on voit un temple. T. Par *F. Pierre Duflos*, peintre, dessinateur et graveur français; il était à Rome vers 1760.

156 (1747). *Coquillages marins*, étalés sur une table. B. Par le peintre *Cryp*. Pendant du nº 145.

157 (728). *Un Festin au bord de l'eau*. Des femmes en bateau s'occupent de la pêche. B. Par *Jean Greffier*. Pendant du nº 146 (730).

A droite de la fenêtre qui donne sur le balcon :

158 (655). *Un Repas sous l'auvent d'une auberge ;* arrivent d'autres voyageurs. T. Par *C.-W.-E. Dietrick*.

159 (41). *Paysage*. Deux femmes presque nues sont couchées sur l'herbe; deux hommes également nus s'approchent d'elles. C. Par *C. Poelemburg*.

160 (1824). *Paysage*. Une fontaine sous une grotte. Quelques femmes nues s'approchent pour se baigner. B. Par *C. Poelemburg*. Pendant du nº 159 (41).

161 (387). *Vieille femme*, vêtue de noir, les mains jointes comme pour prier. B. Genre de *Gérard Dow*.

162 (816). *Sainte Famille*. La Sainte Vierge lave l'enfant Jésus, qui s'amuse à verser dans le bassin l'eau d'une cruche, tandis que saint Joseph tient un autre vase rempli d'eau ; un peu plus bas, une vieille femme (sainte Anne?) prépare les langes. L'intérieur représente une chambre du Moyen-âge, avec une grande cheminée, et un chat qui s'y chauffe. Ce tableau sur toile, peint en grisaille (couleur sépia), était regardé comme une œuvre de *Raphaël;* mais il est plutôt d'un de ses élèves, et probablement de *Perino del Vaga*. *Pierino Buonacorsi*, surnommé *Del Vaga*, né à Florence en 1500, mort en 1547, fut, après Giulio Romano, un des meilleurs élèves et imitateurs de Raphaël.

Sur le mur latéral, à droite de l'entrée :

163 (954). *Intérieur de cabaret*. Un homme assis auprès d'une vieille femme joue de la cornemuse; un autre danse et chante; plus loin, un troisième les regarde tranquillement. B. Signé : « *O. Saft Leven.* » *Hermann Sachtleven*, né en 1609 et mort en 1685.

164 (964). *Intérieur de cabaret*. Plusieurs personnes boivent et fument. B. Par *Saftleven*. Pendant du précédent.

165 (1384). *Halte près des tentes*. T. Genre de *Ph. Wouwermann*.

166 (16). *Bataille de cavalerie*. Des Turcs et des cuirassiers chrétiens se battent chaudement. T. Par *Fr. Casanova*.

167 (42). *Le Trompette*. Un officier écrit un ordre, et le trompette debout attend son expédition. B. Par *Gerhard Terbourg* (proprement *Ter-*

borck), né en 1610; fils d'un peintre de Zwol; il est mort bourgmestre de Deventer en 1687. Il fut le premier introducteur de la peinture dite *de conservation* (espèce de peinture de genre, en Hollande). Le même sujet fut représenté plusieurs fois par ce maître : il s'en trouve dans la Galerie de Dresde une fidèle répétition, connue sous le nom du *Trompette de Gerhard Terbourg* (gravé et lithographié dans les collections de la Galerie de Dresde, publiées par Payne et Hanfstengel).

168 (1740). *Portrait du peintre Gerhard Dow* jouant du violon, à la croisée ouverte de son atelier, dont on voit l'intérieur. Couvert d'un chapeau, un manteau sur le bras, il paraît vouloir sortir. Son sabre est appuyé contre la fenêtre, sur laquelle est un cahier de musique. Sur le parapet de la fenêtre, à l'extérieur, on voit un joli groupe d'enfants avec une chèvre en bas-relief. T. Peint par lui-même, et signé : « *G. Dov* (1). 1665. » Au revers du tableau se trouve l'adresse : « *M. le Duc de la Valière,* » signée : « *Rochette.* »

Une répétition presque identique (jusqu'à la date, la forme et la place de la signature) se trouve dans la Galerie de Dresde. (Gravé par D.-J. Pound, dans la collection de la Galerie de Dresde, publiée par Payne, et lithographié par Hanfstengel.)

Sur le mur à droite de la porte d'entrée :

169 (1637). *Paysage,* avec des moutons qu'on mène à l'abreuvoir. T. Par *Fr. Casanova.*

170 (48). *Paysage historié.* Actéon avec sa meute passe près de la grotte où Diane s'est réfugiée avec ses nymphes. B. Signé : « *A. D. Vois.* 1672. » (Première manière d'*Ary de Voys*, qui était plus lourde et plus négligée que la seconde.)

171 (45). *Les Voyageurs.* Un homme et une femme, descendus de cheval, contemplent un beau monument funéraire sur le bord de la route. B. Signé : « *PHL.* (2) *W.* » (Philippe Wouwermann). C'est un des meilleurs tableaux de ce maître.

172 (37). *Philosophe*, vêtu d'une robe de chambre de couleur violette; la moustache et les cheveux longs; il a devant lui un livre sur lequel repose une tête de mort. B. Signé : « *P.-V. Slingelant.* 1675. » *Peter van Slingelant*, né à Leyde en 1640, et mort en 1691; élève de G. Dow.

173 (56). *La Dame à la rose;* elle est vêtue d'une robe en soie, couleur noisette, brodée de noir; elle a les cheveux noués par derrière à la mode hollandaise; elle tient dans sa main une rose épanouie. B. Par *Gerhard Dow.*

(1) Nouvelle confirmation de l'orthographe adoptée par le catalogue du Musée du Louvre. Nous citerons encore à M. Villot le n° 87 du Musée de Bruxelles : « *Gerard Dow* dessinant à la faible lueur d'une lampe, d'après un Amour de Duquesnoy, » lequel est également signé : Dov.

(2) Ces trois lettres du prénom n'en font qu'une.

GALERIE DITE CHAMBRE CHINOISE.

Au-dessus de la porte qui conduit dans la chambre à coucher :

174. *Portrait de madame Gutakowska*, dans un petit médaillon rond. T. Probablement par *Bacciarelli*.

Au-dessus de l'autre porte, vis-à-vis, donnant sur le petit corridor :

175. *Portrait de madame Grabowska*, dans un petit médaillon rond. T. Probablement par *Bacciarelli*.

Sur le mur du fond :

176. *Grande vue générale de la ville de Péking*, en Chine.

ANTICHAMBRE PRÈS DU GRAND ESCALIER.

Sur le mur à gauche de l'entrée, du côté de l'escalier :

177 (174). *Grande Inondation en Hollande ;* la digue rompue laisse passer les eaux. Paysage historique, plein d'un intérêt tragique. T. Par *Bernard de Galler*, évêque de Münster.

178 (87). *Sibylle*, vêtue d'un manteau bleu, avec des cheveux longs, châtain clair ; le front est ceint d'une couronne de lauriers. Peint à l'huile sur un carton, recouvert d'un verre. Par *Joseph Sacconi*.

179 (1673). *La Vierge avec l'enfant Jésus*. Copie d'après Titien. B. Signé : « *TSV* (1). »

180 (385). *Portrait de Jacques Sachs*, bourgeois de Thorn, habillé d'un justaucorps noir. Il a les cheveux blancs ; d'une main il tient sa hallebarde, et, de l'autre main, un chapeau noir. Demi-figure. C. Sur le fond se trouve l'inscription suivante : « *Jacob Sackss sein.. alters Im* 57 *Jahr. Thorn.* 1674. »

181 (26). *Musiciens flamands*. Un d'eux joue du violon, tandis qu'un autre, élevant un verre de vin, s'amuse avec une femme. Véritable bambochade. B. Par *Uchterwald*. École flamande.

182 (386). *Portrait d'Anne Sachs*, bourgeoise de Thorn, vêtue d'un habit en velours noir, à la mode du Moyen-âge ; elle a un bonnet sur sa tête ; elle tient une Bible dans les deux mains. Demi-figure. C. Sur le fond se trouve cette inscription : « *Anna-Elisabeth Sackssen, geborne Lipsitzin. Im* 60 *Jahr jhres alters. Anno* 1682. » Pendant du n° 180 (385).

Sur le mur de fond et sur les deux portes :

183 (4). *Gibier*. Un lièvre et quelques oiseaux sauvages ; trophée de chasse, suspendu à un arbre. T. Les bords du tableau ont été ajoutés postérieurement.

184 (1552). *Le prince de Nassau chassant le tigre*, pendant son voyage

(1) Ces trois lettres entrelacées ne forment qu'un monogramme, qui se rapporte sans doute à Ticiano Vecelli.

en Afrique. Il est sur le point de tuer l'animal. T. Signé : « *Le Laôn.* 1784. »

185 (3). *Gibier.* Quelques faisans, des perdrix et d'autres oiseaux ; trophée de chasse, suspendu à un arbre. T. Les bords du tableau ont été ajoutés postérieurement. Pendant du n° 183 (4).

DANS LE PETIT PALAIS APPELÉ MYSLEWICE.

Dans les pièces du rez-de-chaussée :

186 (2231). *Vue de la ville de Massa-Carrara*, près de Naples. T. Par *Jac.-Philippe Hackert*, né en 1737, mort en 1807.

Dans les appartements du premier étage :

187 (1833). *Portrait de Newton*, avec des cheveux blancs ; il porte une cravate blanche. T. *École de Reynolds*, peintre anglais.

188 (1193). *Portrait de femme*, vêtue d'un habit à la mode du Moyen-âge, avec beaucoup de pierreries et de chaînes. B. *École de Van Dyck.*

189 (1840). *La Circoncision.* T. Par *Carlo Maratta*, peintre italien de la fin du XVIIe siècle, dans le genre de Cignani ; élève de Sacchi.

190 (1882). *Saint Jérôme.* Il tient une plume dans la main. T. *École italienne.*

191 (367). *Concert* en petit comité. Une femme joue de la harpe ; quelques personnes prennent plaisir à l'entendre. T. Par *Paulin Guérin*, élève de David.

192 (736). *Portrait du chevalier Williams*, ambassadeur anglais à Saint-Pétersbourg. T. Par *Antoine-Raphaël Mengs.* Ce peintre classique, qui a beaucoup agi sur les arts de son temps, était fils d'un peintre danois, Izmael Mengs, employé à la cour de Dresde. Raphaël Mengs est né à Aussig en 1728 ; mort à Rome en 1779.

193 (789). *Des Poules.* T.

194 (661). *Bacchus avec trois bacchantes.* T. Par *Nicolas Coypel*, fils du célèbre Noël Coypel ; né à Paris en 1692 et mort dans la même ville en 1735.

195 (693). *Fleurs.* Par *Jean Van Huysum*, peintre hollandais, qui s'occupait spécialement de la peinture des fleurs avec une rare perfection ; né en 1682, mort en 1749.

196 (2230). *Portrait de madame la Staroscina Matogowska*, assise dans un bosquet, un livre à la main. T. Par *Lormann.*

197 (15). *Le Colporteur.* Il étale ses marchandises devant quelques jeunes femmes, tandis qu'une vieille tient l'argent dans ses mains. B. Par *Jean Steen*, né en 1636, mort en 1689 ; peintre humoristique de genre ; il aimait surtout à représenter les scènes de cabaret, et, pour avoir ses modèles toujours sous les yeux, il devint cabaretier à Leyde, tout en restant peintre.

198 (518). *Laveuses* occupées près d'un puits ; à côté un homme monte des escaliers sous lesquels un autre homme est assis. T. Par *Thomas Wyck*, excellent peintre de marines, de foires, de places publiques ; né à Haarlem en 1616, mort à Londres en 1686.

199 (829). *Vue du palais de Versailles*. Par *A.-F. Van der Meulen*, né en 1634, mort en 1690 ; peintre hollandais (1), paysagiste, qui restait au service du roi de France, Louis XIV.

200 (1766). *Mort d'Adonis*. Par *Sébastien Conca*, mort en 1764 ; il travaillait dans la manière de Luca Giordano.

201 (164). *Portrait de femme*, vêtue à la manière orientale ; un turban sur la tête. T. Par *Pierre Subleyras*, un des meilleurs peintres d'histoire de l'école française du XVIIIe siècle.

202 (655). *Des Ruines*. Quelques personnes animent cette solitude.

203 (461). *Gibier mort*, surveillé par trois chiens. T. Genre de *Snyders*.

204 (1831). *Portrait de Shakespeare*, le célèbre écrivain anglais ; la tête nue et une barbe jaunâtre. T.

205 (543). *Portrait de Louis Pociej*, grand-maréchal des armées du grand duc de Lithuanie. T. Peint en 1730.

B. P. et X. K., de Varsovie.

(1) *Sic*. Les rédacteurs de ce catalogue confondent souvent dans leurs notes biographiques les Hollandais et les Flamands, peut-être en songeant à l'époque où la Hollande et les Flandres s'appelaient les Pays-Bas. Van der Meulen est né à Bruxelles et mort à Paris.

SUR L'HISTOIRE DE L'ART

A PROPOS DU LIVRE DE M. DE MERCEY.

M. de Mercey, dont les deux volumes d'*Études sur les Beaux-Arts* (1), sont le sujet du présent article, s'est proposé de donner un esquisse rapide, quoique précise, de l'histoire artistique telle que les nations l'ont tracée sur leurs monuments et dans leurs écrits. Développant sa pensée, il est remonté aux causes qui engendrèrent le progrès des arts, leur décadence, leur résurrection, leur affaiblissement, et la nouvelle séve dont nous les voyons remplis de nos jours; il a mis à nu les rapports qui unissent leur vie à celle de la Société, et il en a déduit la juste conséquence que, par l'examen des produits artistiques, il est possible d'évaluer la puissance des peuples, de reconnaître leur civilisation et les tendances qui les dominèrent. L'exemple du passé lui a servi à signaler non-seulement les dangers qui nous entourent, les écueils qui nous menacent, mais les précautions à prendre, les erreurs à éviter; armé enfin d'une critique sévère, quoique bienveillante, il a soupesé les valeurs relatives, réduit les exagérations, opposé la digue de la raison froide et éclairée aux exagérations de l'engouement et de la mode.

On ne pouvait pas choisir un sujet plus vaste et plus complet, et, nous sommes heureux de le constater, il était impossible de le développer d'une manière plus substantielle et avec une érudition plus étendue.

L'Orient, berceau de l'humanité, fut aussi celui de tous ses attributs. Les arts sortirent donc de ces contrées fortunées et se répandirent sur la surface du globe, en progressant et en se modifiant à mesure qu'ils s'éloignaient des lieux de leur naissance, où ils restèrent stationnaires. L'Inde les conserve aujourd'hui tels qu'ils étaient du temps de Cyrus et d'Alexandre, et *Viswakarma*, architecte du ciel, pourrait, dans les travaux modernes de ses adorateurs, ressaisir la pensée qu'il a transmise à ses quatre enfants et que le *Manasara* (2) a consacrée.

L'architecture, la sculpture et la peinture naquirent-elles simultanément, ou bien dans un ordre successif? M. de Mercey, à l'aide du raisonnement, s'est efforcé de résoudre ce problème, et il a accordé à l'architecte le droit d'aînesse, plaçant après lui le sculpteur, et le peintre en dernier.

(1) Paris, Arthus Bertrand, éditeur, 1855.

(2) *L'Essence des Proportions*. Le code des Beaux-Arts des Indes.

Cette hypothèse ingénieuse n'a pas, selon nous, l'appui des faits : dans les monuments les plus anciens, l'architecture, la sculpture et la peinture sont constamment réunies, et nos connaissances actuelles ne nous permettent pas d'accorder à l'une la préséance sur les autres.

Pourquoi l'immobilité de l'art indien et des peuples qui sont restés fidèles à ses traditions? Parce que l'art, soit qu'il serve au culte, soit qu'il ait mission de transmettre à la postérité le souvenir des événements, fut et est encore soumis à l'influence du pouvoir religieux, dominé par les lois immuables de la théocratie, obligé de rendre les mêmes idées par les mêmes symboles.

Ces causes eurent leur effet en Égypte et, plus tard, chez les chrétiens de Byzance, qui gardent religieusement les formes hiératiques des premières images et, malgré le contact de notre civilisation, malgré les exemples de Raphaël et du Titien, reproduisent le Christ, la Vierge et les Saints, tels que Hilarius de Bithynie, André Rico et les deux Bizzamano les avaient représentés.

Plusieurs écrivains, et M. de Mercey se range à leur avis, ont supposé que l'art n'a pas procédé d'une souche commune, mais qu'il y a eu pour lui, comme pour les langues, plutôt simultanéité que communauté des origines : « Si les hommes, dit M. de Mercey (1), ont su inventer cinq fois « dans cinq pays différents l'écriture, ce moyen de fixer et de conserver « avec des signes particuliers la pensée et la parole, moyen admirable, « mais singulièrement abstrait, à plus forte raison ont ils dû imaginer « à plus d'une reprise et dans plus d'un pays le procédé qui consiste à « faire connaître l'objet par la reproduction, soit en relief, soit peinte, « de l'objet lui-même. »

« L'art, après tout, n'est qu'un mode de plus d'expression, qui a été « donné à l'homme, une langue d'une richesse et d'une fécondité mer- « veilleuse. Cette langue peut avoir avec d'autres des racines communes, « sémitiques ou japhétiques ; elle n'est pas moins tranchée ni moins une « et complète chez chaque grand peuple; elle n'est pas moins sortie « armée de toute pièce du cerveau de chacun d'eux. »

Les traditions, les analogies s'opposent à cette supposition spécieuse; l'analyse me paraît aussi la contredire. Les traditions sont connues : les livres de la Grèce, Pline, et d'autres auteurs anciens nous les rappellent, et les consacrent pour ainsi dire. Les analogies sont frappantes ; la statuaire primitive des Égyptiens, sauf la modification des symboles, est la reproduction de celle des Indiens, perfectionnée par le progrès. L'art assyrien et celui de la Perse dérivent évidemment de la même source et ont le même principe. Quant à celui des Juifs, des Grecs, des

(1) Pag. 65, vol. 1.

Phéniciens, des Étrusques, des Carthaginois, on peut difficilement avoir la pensée de le rendre indépendant de l'Égypte.

Pour admettre la simultanéité des origines, il faudrait supposer que la population de la terre se fût effectuée simultanément et non par immigration. L'histoire nous révèle le contraire, et les types des races viennent à l'appui de l'histoire. Les hommes qui émigraient, ne manquaient pas d'emporter avec eux les notions acquises. Le climat, les besoins ou les aspirations des nouvelles sociétés modifiaient les formes des simulacres, ainsi qu'ils modifiaient celles de la race. La supposition contraire rencontrerait une grande contradiction dans les probabilités et dans les faits.

Dans l'Inde, en Chine, existent encore les exemples des premiers rudiments de l'art. On peut suivre, dans les produits artistiques de ces contrées, une progression évidente, laquelle, partant de l'ébauche informe, s'arrête à un point d'avancement, qui, depuis, reste infranchissable. C'est à ce point d'avancement que nous retrouvons la première trace de l'art égyptien, et M. de Mercey n'aurait pas eu lieu de s'étonner de la perfection relative des plus anciens monuments, s'il avait voulu reconnaître une continuation là où il n'entrevoit qu'une *éclosion intuitive* (1).

L'histoire de l'Égypte resta enveloppée de ténèbres profondes jusqu'aux découvertes de Champollion. La lumière qu'il a faite par sa patiente persévérance les a dissipées, et la vie des peuples qui habitèrent les bords du Nil nous a été connue sans lacune et sans obscurité. « Trois périodes, « d'environ 1,000 ans chacune, divisent les temps historiques des Égyp- « tiens et le développement de leur art. La période des Pyramides de « Memphis, celle des Temples de Thèbes et de Karnak, celle des « Ptolémées et des Romains (2) ».

La période des premières pyramides applique à ses produits la force exubérante d'un grand peuple. L'inertie de la matière est vaincue, l'intelligence et l'imagination sont encore dans les langes. Des blocs immenses, soigneusement taillés et superposés avec une vigueur qui surprend, des monuments gigantesques, émules des colosses du Gange, mais modifiés par la rationalité, conséquence naturelle du climat et de la topographie, tel est l'aspect des œuvres de cette époque.

La seconde période, qui pourrait proprement être appelée période égyptienne, s'élance dans les hardiesses prodigieuses de l'architecture

(1) « Une singularité qui est propre à l'art égyptien, comme à l'art assyrien, c'est le degré de perfection que présentent les plus anciens et premiers monuments. Il semble que les architectes et les artistes de ces époques reculées aient acquis, du premier coup et par une sorte d'intuition particulière, la parfaite connaissance de leur art, et qu'ils soient arrivés sans tâtonnement à des résultats sinon complets, du moins très-étendus. » — Vol. Ier, p. 44.

(2) Vol. Ier, p. 42.

sacerdotale. Tous les ordres, toutes les ressources sont en germe ou développés dans ces masses où la main de géants fut l'instrument de l'inspiration divine. La poésie a développé ses ailes. L'homme est remonté à son origine. Les pylônes préludent aux tours des cathédrales chrétiennes; les chapiteaux lotiformes ou à feuillage de palmier, promettent les élégances de Corinthe; les statues, soumises aux poses prescrites par les lois hiératiques, semblent, pleines de vie et de naturel, souffrir avec impatience la nécessité qui contient leurs membres, d'un modelé parfait et de proportions irréprochables; les couleurs brillent d'un vif éclat, et il n'y a pas jusqu'aux détails secondaires qui ne révèlent un goût exquis et harmonieux.

La dernière période marie les formes traditionnelles de l'Égypte aux beautés idéales de la Grèce et au luxe avec lequel Rome sut dorer et alléger les chaînes qui attachèrent au Capitole les nations asservies par la marche lente, mais inflexible, de ses légions victorieuses.

Les moissonneurs ne pouvaient faire défaut aux champs que l'infatigable patience de Champollion avait ouverts; l'élan était donné, la voie jalonnée et aplanie : gouvernement, académies, explorateurs judicieux, entraînés à l'envi par un mouvement irrésistible, s'empressèrent de poursuivre les clartés brillantes qui avaient jailli de l'interprétation des hiéroglyphes.

M. de Mercey raconte les découvertes faites en Égypte par M. Mariette, celles de M. Botta, celles de M. Layard, du colonel Rawlinson et de M. Place en Assyrie et en Mésopotamie, celles de MM. Fresnel, Oppert et Thomas en Chaldée. Le tableau qu'il en retrace est rempli d'intérêt. Quoi de plus curieux, en effet, que d'assister, jour par jour, au déchirement du voile qui cachait à nos yeux la grandeur, la civilisation de peuples dont l'existence est liée aux premières croyances religieuses du christianisme, peuples tantôt exaltés, tantôt foudroyés, par les inspirations des prophètes, instruments de la clémence ou de la justice irritée du Dieu d'Israël et de David?

Profitant des indications de Strabon, M. Mariette a su rendre à la lumière le plus ancien des temples consacrés à Sérapis, au milieu des nécropoles de l'ancienne Memphis. Ce temple avait l'honneur de contenir les chambres sépulcrales du Dieu Apis, et le Nilomètre, oracle véridique de l'abondance ou de la misère réservées à l'Égypte. Une avenue, de deux kilomètres de longueur, bordée de sphinx séparés l'un de l'autre par un intervalle de six mètres, « aboutissait à un vaste hémicycle décoré par « onze statues, de style grec, représentant des poëtes et des philosophes « de l'antiquité. Tout l'extérieur du *Serapeum*, sauf l'allée des sphinx, « était donc grec; car ce n'est qu'au delà de l'hémicycle, près d'un pylône, « que se trouvait l'entrée du temple... Après l'hémicycle, l'allée rencon- « trait une avenue qui la coupait à angle droit. En suivant cette avenue

« vers la gauche, on pénétrait dans un temple d'Apis (1), où les Égyptiens « et les Grecs ont laissé des traces de leur passage. En prenant vers la « droite, l'avenue atteignait un pylône placé à l'entrée du *Serapeum* pro- « prement dit (2) ». A partir de ce point, le grec était littéralement exclu de l'enceinte, et la vieille lithurgie de l'Égypte régnait en souveraine dans le sanctuaire.

Trente pieds de sable, amoncelé en dunes, couvraient ces ruines imposantes. Les chambres sépulcrales, les sarcophages, monolithes de granit merveilleusement polis, dont le plus petit ne pèse pas moins de 65,000 kilogrammes, une quantité innombrable d'objets précieux pour l'art et pour l'histoire, furent mis à découvert et rendus à l'étude des savants. C'est au Musée du Louvre que sont destinés ces derniers objets, parmi lesquels M. de Mercey remarque « les figures de personnages égyptiens, en cos- « tumes familiers, enluminées comme les statuettes chinoises, offrant la « même liberté d'attitude et de mouvement, ayant, en un mot, l'aspect de « véritables magots. »

Les travaux du *Serapeum* terminés, M. Mariette, sur la demande de M. le duc de Luynes (3) et à l'aide d'une importante allocation du gouvernement français, entreprit de dégager le grand sphinx de Gizeh, en découvrit la véritable enceinte, explora les habitations privées, placées en avant du monument, et arriva enfin à déblayer le temple du Dieu *Horus*, appartenant à la première époque de l'art en Égypte. « Cette exploration « du sphinx et la découverte du *Serapeum* sont les deux plus grands « événements archéologiques qui se soient passés en Égypte depuis l'ex- « pédition française. »

M. de Mercey arrive ensuite aux travaux exécutés au milieu des ruines de Ninive, de ses palais et de ses environs; il donne des détails circonstanciés sur les efforts courageux de M. Fresnel et de ses collaborateurs, pour accomplir *l'exploration sérieuse* du sol de Babylone, et répondre avec zèle à la confiance dont ils avaient été honorés. Nous nous bornons à esquisser rapidement les résultats que ces habiles explorateurs ont obtenu au profit de l'histoire de l'art :

« Les plus anciens monuments assyriens ne paraissent pas remonter à « plus de douze à quinze cents ans avant Jésus-Christ... Le palais de « Nemrod, si soigneusement exploré par M. Layard, date de la première « année du règne d'Adala, c'est-à-dire de l'an 1200 avant Jésus-Christ... « Le palais de Khorsabad n'était pas encore achevé en l'an 667, dernière « année du règne de Sargon, l'avant-dernier roi d'Assyrie, c'est-à-dire

(1) Le bœuf qui, vivant, était adoré sous le nom d'Apis, devenait, mort, le dieu Sérapis.

(2) Vol. I, p. 54 et suiv.

(3) M. le duc de Luynes mit à la disposition de M. Mariette une somme de 6.000 francs.

« 533 ans plus tard. On peut, dès à présent, comparer les monuments de « l'art assyrien à près de six siècles d'intervalle. S'ils ne présentent pas « de différences essentielles, nous reconnaîtrons toutefois que cette « comparaison est toute à l'avantage des monuments de Nemrod, dont la « date est la plus ancienne, et qui offrent un degré d'achèvement et « une délicatesse d'exécution qu'on ne rencontre pas toujours dans les « sculptures du palais de Khorsabad (1). »

La matière intégrante des constructions assyriennes était l'argile : tantôt, battue, elle formait des murs d'un seul bloc, tantôt elle se modelait en briques crues, noyées dans un lit de bitume alternant avec des couches de sable; quelquefois les briques étaient cuites, mais par exception; de spacieuses terrasses, de vastes constructions, couronnées par un riche palais, composaient l'ensemble des habitations des rois et des grands. La voûte, depuis le plein-cintre jusqu'à l'ogive parfaite, plafonnait ces édifices. Les salles en étaient revêtues de marbres gypseux la plupart, ou de briques émaillées, ou simplement de chaux enduite d'une peinture brillante. Des bas-reliefs, avec inscriptions rehaussées en couleur, les décoraient en partie. « Près des portes se dressaient « des sculptures colossales, représentant des taureaux ou des lions ailés « à tête humaine, emblèmes de la force et personnification du souverain. « Les colonnes étaient rarement employées; M. Place en a cependant « rencontré et a pu, le premier, en constater l'existence. Ces colonnes « sont comme moulées en argile très-compacte, semblables en cela à la « plupart des constructions qui s'élevaient au-dessus du sol; elles sont « réunies par section de sept chacune, encadrées par un double pilastre; « un espace de quatre centimètres, suffisant à peine pour laisser pénétrer « la lumière, sépare ces colonnes l'une de l'autre. Ces colonnes d'une « assez grande solidité, eu égard à la matière qui les compose, puis- « qu'elles sont restées debout et en place, sont peintes à la chaux, ou « revêtues d'une sorte de stuc ou mastic noir, comme les colonnes en « briques de Pompeï (2). »

Nous avons vu que des peintures brillantes recouvraient les enduits faits en chaux ou en mastic. Quelle était la nature de ces peintures? M. de Mercey les appelle des fresques : devons-nous croire qu'en effet il s'agissait de couleurs posées sur la chaux encore humide, et ne pourrait-on plutôt penser qu'on a retrouvé, dans ces ruines, de véritables encaustiques? Nous serions assez portés vers cette supposition, en réfléchissant que seul ce genre de peinture peut avoir résisté à l'action de la masse humide qui l'a recouvert pendant un si grand nombre de siècles.

Les briques peintes et émaillées, représentant des sujets assez compli-

(1) Vol. Ier, p. 124 et suiv.
(2) Vol. Ier, p. 89.

qués, nous mettent à même de juger le degré d'avancement des Assyriens dans la science du coloris. Cette science nous paraît bien faible, car il n'est question que d'un bleu formant le fond, et « de figures coloriées « en jaune rehaussé de bleu et de blanc par places, et relevées d'un filet « noir qui accuse et précise la forme; les rosaces à huit feuilles, qui en- « cadrent la composition, sont blanches (1). » L'analogie est grande, quant à l'apparence au moins, entre cette coloration peu variée et celle des vases étrusques.

La sculpture avait progressé davantage : les statues, à vrai dire, se montrent rarement, car M. Place n'en a rencontré que deux, placées aux extrémités d'un double mur couvert de briques peintes. Elles représentent « un personnage revêtu d'une espèce de cape assyrienne, la « barbe et les cheveux frisés, et tenant un vase entre ses mains... — La « tête est surmontée d'une forme de chapiteau, qui ferait croire que ces « statues servaient de cariatides et portaient quelque petite voûte (2). » Leur hauteur est de quatre pieds, et la matière dans laquelle elles sont taillées est toujours le marbre gypseux. Les bas-reliefs, au contraire, abondent, sans varier considérablement d'aspect. Ce sont des sujets de chasse, des personnages à la file, portant des attributs; ce sont des taureaux ou des lions ailés, à figure humaine, ainsi que des figures colossales, à quatre ou six ailes, coiffées de la tiare ou d'un casque à visière relevée, ayant dans une main une pomme de pin, et dans l'autre main un vase. L'archéologue peut s'extasier devant ces produits artistiques; mais M. de Mercey, tout en en faisant les plus grands éloges, a reconnu qu'il y a cependant loin de là à l'art des Grecs; nous ne craignons pas d'ajouter qu'il y a loin de là au plus naïf sentiment de l'art. L'ouvrier, seul l'ouvrier a simulé ces formes, et le paysan d'Allemagne, qui, renfermé dans sa cabane, sculpte, durant les longues soirées d'hiver, les jouets de nos enfants, aurait peut-être autant de droit à prendre la qualification d'artiste que les auteurs de ces essais difformes.

Il n'est pas douteux que l'ensemble des constructions de Ninive devait présenter une apparence de grandeur surprenante. Les ruines de ses palais forment des monticules dont l'étendue est considérable, et ces masses d'argile modelée et desséchée au soleil, dissimulées par des enveloppes d'une certaine magnificence, possédaient certainement, pour qui ne pénétrait pas les mystères de leur nature réelle, le privilége de charmer la vue et de frapper l'imagination. Si l'on considère de tels monuments comme une preuve de la puissance humaine, les pagodes de l'Inde, les temples de l'Égypte, le Colisée de Rome, méritent sans doute d'être rangés au nombre des produits de la puissance des dieux.

(1) Vol. Ier, p. 118.
(2) Vol. Ier, p. 133.

Pour achever cet aperçu de l'art assyrien, nous transcrirons les quelques mots avec lesquels M. de Mercey le caractérise. Il sera facile de séparer les sentiments suggérés par le respect de l'antiquité, du jugement que la critique impartiale porte sur l'objet examiné au point de vue artistique.

« L'art assyrien, qui nous offre une forme inconnue, un mode d'ex-
« pression tout à fait nouveau et non pas seulement un dialecte, témoigne
« de la fécondité inventive de l'homme, qu'on est toujours disposé à
« croire épuisée. Bien que l'architecture ninivite pèche par une de ses
« bases, la construction, elle ne nous présente pas moins, au point de
« vue de la combinaison des lignes et de l'ornementation intérieure et
« extérieure, un art complet. Le choix et le meilleur emploi possible des
« matériaux caractérisent l'art égyptien ; l'idéal a illustré l'art grec. L'art
« assyrien, basé sur une puissante réalité, diffère essentiellement de
« chacun d'eux : pétrifié dans son germe par les influences locales et par
« les préjugés de l'immobile Orient, sous certains rapports il est resté
« sauvage et n'a jamais atteint la perfection (1). »

Les jardins suspendus de la célèbre Babylone, ses tours et ses monuments fastueux, n'ont pas laissé de traces appréciables. La constance de M. Fresnel et de ses compagnons a échoué, pour ainsi dire, devant les effets du temps et de la destruction.

Quelques menus objets, des fragments et les paroles enthousiastes des écrivains nous révèlent seuls la valeur artistique des peuples qui habitaient la grande ville. Il est incontestable que les constructions, pour la plupart élevées en briques cuites, y surpassaient en stabilité et en bonne ordonnance celles des Assyriens. Les peintures en émail y étaient plus répandues, et les désirs immodérés des filles d'Israël, poussées à la concupiscence par la vue de la représentation des guerriers chaldéens (Ezéchiel, chap. XXIII), font l'éloge du talent des peintres babyloniens. Le fameux colosse de soixante coudées, que Nabuchodonosor fit élever dans la plaine de Doura, les nombreuses idoles *d'or*, *d'argent*, *de pierre et de bois*, *qu'on portait sur les épaules et qui se faisaient craindre des nations*, *dont l'une brandissait un sceptre comme un homme*, *comme un gouverneur de province*, *dont l'autre avait une épée et une hache à la main*, *toutes couvertes d'or et d'argent*, *ayant couronne d'or sur la tête*, *habit de pourpre sur le corps* (2), démontrent aussi que la sculpture florissait dans ces régions.

L'art babylonien a-t-il réagi sur celui des autres peuples? Les exclamations de Jérémie ne permettent pas d'en douter : *Babylone est une coupe d'or dans les mains du Seigneur*, *coupe qui a enivré toute la terre. Toutes*

(1) Vol. Ier, p. 133.
(2) Baruch, VI.

les nations ont bu de son vin et elles en ont été agitées. La signification de ces paroles est confirmée par les notions qui nous restent de l'art chez les Hébreux, lequel est évidemment assyrien. Les monuments manquent pour le constater, mais non les preuves écrites. On les trouve dans la description minutieuse du temple et du palais de Salomon, temple et palais qui résument en eux toute l'architecture, tout l'art de cette nation. « L'histoire de la construction de ces édifices, telle que les livres saints « nous l'ont donnée, nous renseigne de la manière la plus précise et la « plus complète sur la manière dont ces peuples d'antique civilisation « procédaient à l'exécution de ces monuments fameux que le monde a « mis au rang de ses merveilles. Cette fois, rien n'est laissé dans le vague, « rien ne prête à la conjecture : nous pouvons suivre la construction de « l'édifice depuis la pose de la première pierre de son soubassement jus- « qu'à cette dernière heure où le dernier ouvrier attache avec des clous « d'or les feuilles d'or qui revêtent ses portes (1). »

Plus tard, vers l'époque où la main de Dieu frappa les Juifs, peu avant que la destinée ne s'accomplît pour eux, l'art grec était venu modifier leur art et composer un amalgame de style, dont il reste encore quelques traces ; sans compter que l'occupation romaine dut aussi laisser des signes palpables de sa présence. L'art grec ! Voilà enfin qu'avec M. de Mercey nous abordons cet art qu'on peut dire, en vérité, l'art par excellence.

A quelle circonstance heureuse, à quel privilége inappréciable les artistes de la Grèce durent-ils leur supériorité? *Aux causes physiques*, le paysage, le ciel, l'homme, les animaux étant, dans ces contrées, d'une beauté incontestable ; *à la mythologie* qui animait et divinisait toute la nature ; *au culte* qui obligeait à reproduire, dans les simulacres des demi-dieux, la force, la beauté, le courage, l'audace ; *aux institutions politiques*, dont une grande partie n'avait d'autre but que d'améliorer la race naturellement belle et d'entretenir une émulation salutaire entre les citoyens qui embrassaient la carrière artistique ; enfin, *aux mœurs*, qui, ne faisant pas une loi de la pudeur, ou n'attachant pas l'idée d'impudeur à la nudité, permettaient aux artistes d'avoir toujours sous les yeux, en action et dans toutes les attitudes, le corps de l'athlète, celui des vierges les plus avenantes et des jeunes gens les plus beaux.

Pour les nations primitives, l'histoire a été sobre de renseignements, et le temps s'est montré impitoyable, en annihilant ou en amoindrissant les efforts de leur génie. Pour la Grèce, au contraire, le temps a été moins cruel, car il a respecté quelques débris suffisants à démontrer la perfection qu'elle avait atteinte. Quant à l'histoire, nous la trouvons explicite au point, que nous sommes à nous demander s'il est permis d'ajouter une foi entière aux prodiges qu'elle raconte. Les temples splendides, élevés

(1) Vol. Ier, p. 135.

aux divinités, les œuvres de Phidias, Polyclète, Myron, Apollodore, Scopas, Lysippe, Aristide et Praxitèle, celles d'Apelles, de Zeuxis et de Parrhasius, de Polygnote, Euphranor, Protogène, Pamphile et Pausias, les cent vingt-sept colonnes du temple d'Éphèse, les statues, en or battu et repoussé, de Corinthe, la Minerve du Parthénon et les richesses artistiques qui alimentèrent l'avidité des conquérants, nous laissent surpris devant l'inconcevable fécondité d'un peuple circonscrit dans des limites restreintes. La terre grecque possédait plus de statues de marbre, de bronze, d'or et d'ivoire, qu'elle ne pouvait contenir d'habitants.

L'art primitif des Grecs fut égyptien : les statues attribuées à Dédale, à Smilis et aux autres, avaient les jambes réunies, les bras pendants le long du corps; il en est de même des peintures monochromes d'Euchir et de Cléanthe, lesquels, si nous en croyons les indications qu'on nous a transmises, conservaient les méthodes et les traditions des peintres qui vivaient en Égypte dix-huit siècles avant Jésus-Christ.

Successivement, les causes indiquées plus haut, exerçant leur influence irrésistible, l'art grec prit son essor et sut parvenir à « ce point « suprême de perfection, à cette heureuse combinaison du goût et de la « science, de la grâce et de la force, qui en fait le premier de tous les « arts (1). »

L'école grecque se subdivise en trois branches principales, qui se modifient sous certaines influences locales : « La branche grecque orien- « tale, qui eut son siége à Rhodes, à Lesbos, en Crète, à Chypre, à « Éphèse et à Milet; la branche grecque occidentale, qui s'étendit sur « toute la Sicile, la Grande-Grèce, l'Italie centrale et jusque dans la Cel- « tique, à Marseille; enfin, la branche grecque africaine, qui domina à « Alexandrie, dans la Cyrénaïque, et remonta le long du Nil, au cœur de « l'Égypte, pour y être absorbée et comme pétrifiée par la puissante et « irrésistible symbolique du pays (2). »

Chacune de ces subdivisions fut illustre, surtout celle de la Sicile et de la Grande-Grèce; l'énumération d'une partie des merveilles de Syracuse, Agrigente, Messine, Tarente, Naples, Cumes, Nola, de celles de l'opulente Massilia, de Cyrène, et de l'Alexandrie des Ptolémées, où l'art de la Grèce se revêtit des formes égyptiennes, a exercé la plume d'un nombre infini d'écrivains et rempli des centaines de volumes.

M. de Mercey esquisse les traits principaux de ces ramifications, regrettant de ne pas pouvoir se livrer aux développements que chacune d'entre elles comporterait, et, après en avoir indiqué le caractère général, conforme à celui de la souche originaire, il passe à l'Italie, qui reçut, selon lui, la vie artistique par le souffle de l'inspiration grecque.

(1) Vol. Ier, p. 247.
(2) Vol. Ier, p. 248.

Nous nous permettons d'avoir sur ce point une opinion moins arrêtée que celle du savant écrivain.

Il paraît vrai que les Pélasges habitaient l'Italie avant la guerre de Troie, mais cela ne prouve pas qu'avant leur arrivée les plages italiennes fussent dépourvues d'habitants, et que ces habitants n'eussent pas un art qui leur fût propre. En outre, nous savons parfaitement, et M. de Mercey le raconte lui-même, que la Grèce fut envahie, avant les temps historiques, par plusieurs peuples venant du Sud et de l'Orient, et, entre autres, par une troupe de mécontents et de bannis, partie du Delta, laquelle vint fonder Argos. Or, Hérodote affirme que le nom de Pélasges était celui des premiers habitants de l'Argolide, d'où l'on pourrait déduire que les Pélasges qui abordèrent les côtes de l'Italie n'étant eux-mêmes que des Égyptiens, ce ne fut pas l'art grec qu'ils apportèrent avec eux (cet art n'existait pas encore), mais bien l'art de l'Égypte.

Et, en effet, les premiers vestiges de l'art étrusque, peinture, sculpture, gravure, nous indiquent une tendance qui n'a rien de grec ou, pour mieux dire, qui s'approche, mais à distance, de l'art primitif de la Grèce, lequel, à son tour, n'était autre que celui importé par les Égyptiens ou par les Hébreux, — un art égyptien modifié peut-être par les variantes assyriennes.

La symbolique des Étrusques pose les ailes au dos des divinités; les coiffures des personnages, les draperies, les attributs sont presque pareils à ceux qu'on rencontre dans les monuments chaldéens. M. de Mercey est lui-même forcé de convenir que la façon dont les muscles sont accusés dans les ouvrages de l'Étrurie se rapproche du faire des sculpteurs ninivites. La couleur noire ou rouge barbouillait les statues, témoin celle de Jupiter, placée au Capitole par Turianus, sous le règne de Tarquin l'Ancien. Enfin, les cérémonies civiles et religieuses, les tombeaux, les costumes, le travail de l'or, du verre, des émaux, étaient évidemment indépendants de la Grèce, qui avait d'autres habitudes, ou les pratiquait sous une autre forme.

L'art étrusque primitif fut l'art de l'Italie.

Rome, occupée à combattre et à conquérir, préludant par l'asservissement de ses voisins à l'asservissement du monde, ne possédait d'autres artistes que ceux qui lui venaient de la Toscane : ses murailles, ses égouts, ses temples, ses amphithéâtres, étaient construits par des Étrusques. Avant Rome, les Samnites, les Brutiens, les Campaniens, les Lucaniens avaient puisé la civilisation et les arts à la même origine. Les monuments étrusques couvraient donc le sol de la Péninsule, et chaque jour nous rend cette vérité plus évidente, en apportant la découverte de nouveaux trésors dus à l'esprit créateur d'un peuple inépuisable dans ses conceptions et dans son génie.

Dans le quatrième siècle de Rome, le style archaïque se modifia en

Étrurie, s'adoucissant et se perfectionnant sur les modèles qui lui arrivaient de la Grèce. Toutefois, il garda indélébile son caractère natif, soit esprit de patriotisme, soit influence sacerdotale. On peut s'en convaincre en analysant les chefs-d'œuvre de ce style réformé, qui grecs au premier aspect, conservent quelque chose de la rudesse, de la naïveté, et, il faut bien le dire, de la dureté de l'ancienne école de Toscane : « Les « formes sont, en effet, plus anguleuses, les méplats plus larges et « plus hardis, la charpente osseuse plus accusée, et, en même temps, « les détails plus travaillés que dans les ouvrages des sculpteurs « grecs (1). » C'est que les artistes étrusques étaient naturalistes, possédaient de profondes connaissances anatomiques, et ne se laissaient pas aller, dans la reproduction des formes, à l'idéalisme peut-être exagéré chez les Grecs.

L'architecture se produisit en Toscane d'une manière magistrale. Des ordres nouveaux y trouvèrent leur origine; et quant à ce qui est de sa solidité, il suffira de rappeler que des constructions des premiers rois servent encore à Rome aux usages pour lesquels elles furent élevées.

La sculpture y égala celle d'Athènes.

La peinture dut y être admirable. Pour le reconnaître il suffit de jeter les yeux sur les scènes compliquées et pleines d'énergie retracées sur les vases que le respect voué aux morts a conservés jusqu'à nous.

Fondeurs admirables, graveurs fins et corrects, potiers miraculeux, orfévres d'une délicatesse de travail et d'une légèreté merveilleuses, armuriers habiles, joailliers, verriers, émailleurs, les artistes étrusques excellèrent en tout et obtinrent l'incroyable honneur de voir la plupart de leurs produits vantés et préférés par les Athéniens contemporains de Périclès, et leur bonne renommée tellement établie et tellement répandue que les Grecs, voulant faire l'éloge d'un ouvrier habile et appliqué, disaient : « C'est un Toscan (2). »

« Des Étrusques aux Romains la transition est insaisissable : les Ro- « mains ont dû à ces peuples leur civilisation; ils leur doivent leurs « arts, mais surtout leur architecture, qu'ils n'ont fait que continuer et « perfectionner (3). » Ces paroles de M. de Mercey sont scrupuleusement exactes. Les Romains, ainsi que nous l'avons dit, s'occupaient de combattre et de vaincre, profitant ensuite de la victoire, pour tirer des peuples asservis les services qui devaient contribuer à la grandeur à laquelle aspirait la république. Quand les Aigles eurent couvert de leurs ailes une vaste partie du monde, quand les premiers Césars eurent caché sous le luxe et la mollesse les fers qu'ils avaient rivés, l'éducation

(1) Vol. Ier, p. 311.
(2) Vol. Ier, p. 309.
(3) Vol. Ier, p. 337.

romaine changea de nature, et aux arts de la guerre succédèrent ceux de la paix ; non que les légions ne continuassent pas leur œuvre agressive, mais les Romains n'étaient plus dans les légions, et déjà commençait à s'établir l'ordre fatal qui, ayant enseigné la tactique aux nations soumises et les ayant initiées au secret de leur puissance, devait aboutir aux troubles et au démembrement de l'Empire.

Les arts de Rome ne sont qu'une modification de l'art de l'Étrurie et de celui de la Grèce confondus dans un heureux mélange. Dans l'architecture, l'ordre corinthien se produit et, après être arrivé à un haut degré de noblesse et de magnificence, il finit par laisser éclater l'abus de la richesse, la profusion des ornements, la recherche prétentieuse des formes nouvelles; dans la statuaire, la toge et la cuirasse revêtent les statues, et la carrure des épaules, la réalité de l'expression, remplacent et éloignent la poésie rêveuse de l'Orient. On voit déjà venir lentement la décadence, traînant le linceul sous lequel reposera par la suite l'humaine intelligence, plongée dans une léthargie de plusieurs siècles.

Le déclin fut rapide. D'Auguste à Adrien les arts persistèrent dans leurs succès. D'Adrien à Septime-Sévère ils s'affaiblirent graduellement : les bas-reliefs de l'arc qui porte le nom de ce dernier en sont une preuve irrécusable. Il y eut bien, depuis, une sorte de résurrection, mais mauvaise, et s'attachant plutôt à la proportion des édifices qu'à leur élégance. Sous Constantin la chute était complète : il n'y avait même plus de production ; l'art s'exerçait par les mutilations, les artistes « se « contentant de substituer aux têtes des anciennes statues les têtes des « personnages contemporains dont ils voulaient reproduire et glorifier « les images (1) ».

Au milieu de ce vandalisme, un nouvel art, bizarre, sauvage, l'art byzantin prit naissance, grandit et abrita le berceau de notre art moderne : « Les Romains transportés aux rives de l'Hellespont ne s'helléniserent qu'à demi. Ils perdirent leur nationalité, leur langue, et, pour « les arts, le mode latin affaibli, expression suprême de cet art gréco-« romain des belles époques de la Rome impériale, fit place à la barbarie « dans Rome même, et à Constantinople se transforma dans ce style by-« zantin qui prit la place des deux arts grec et romain (2) ».

Une autre cause, cause puissante, vint aussi imprimer à l'art une direction nouvelle. Le christianisme méprisé, combattu, persécuté d'abord, prévalut à la fin, ainsi qu'il arrive quand la lutte procède entre la matière et l'idée. Avant l'heure du triomphe, la misère de la naissante religion fut grande : ses souffrances égalèrent sa constance et son héroïsme. Ce culte, qui détruisait le panthéisme et qui changeait un instru-

(1) Vol. Ier, p. 350.
(2) Vol. Ier, p. 351.

ment d'ignominie en un trône de gloire, renversait les notions établies et consacrait une symbolique nouvelle. Contraint à se cacher, il chercha des retraites favorables à la célébration de ses pratiques, et ces retraites pieuses reçurent les naïves ébauches des premières images chrétiennes.

On a prétendu que les Catacombes de Rome étaient un lieu de refuge au moment de la persécution. M. de Mercey démontre que pareille présomption est insoutenable, si l'on veut généraliser un fait qui n'a pu arriver qu'accidentellement.

Ces retraites couvrirent de leur ombre protectrice les sépultures des victimes, et quand le christianisme commença à prévaloir, des travaux réguliers furent entrepris, soit pour les étendre, soit pour les approprier à l'importance des personnages dont elles devaient recevoir les restes.

Les richesses artistiques et archéologiques contenues dans les catacombes étaient depuis longtemps sinon oubliées au moins complétement négligées. « Sous le pontificat de Grégoire XVI, la découverte de pein-« tures d'un certain intérêt, et particulièrement d'une image de la Vierge, « qui paraissait remonter au troisième siècle de l'ère chrétienne, vint « reporter l'attention des archéologues et des fidèles sur ces souterrains « mystérieux (1) ».

M. Perret s'est dévoué tout dernièrement à une exploration minutieuse de ces lieux vénérés, et il a dépensé cinq années, supportant les plus rudes fatigues, pour mettre en lumière les secrets nombreux et intéressants de cette cité des morts. Avant M. Perret, Bosio, Arrighi, Bottari, Séroux d'Agincourt et d'autres encore avaient effleuré la matière ; lui seul l'a approfondie, avec d'autant plus d'intérêt pour nous, que le but qu'il avait en vue était spécialement artistique.

Dans le premier moment, le christianisme fut le refuge des pauvres et des opprimés. Les travaux qui le concernent devaient donc se ressentir de l'humble condition des néophytes qui les exécutaient. Les peintures chrétiennes arrivées jusqu'à nous sont évidemment l'œuvre de l'inexpérience, et « il n'y a pas, du moins parmi les plus anciennes décorations, « de peintures de maîtres. Ces maîtres qui avaient la vogue devaient « naturellement être très-opposés à ce nouveau culte qui supprimait les « dieux dont ils étaient accoutumés à retracer l'image, et qui repoussait « comme infâmes ces fables et cette mythologie sur lesquelles, depuis « huit siècles, l'art antique avait vécu. Il ne faut donc pas s'étonner de la « faiblesse, de la naïveté incorrecte, et, s'il faut tout dire, de la barbarie « de la plupart de ces premières images. Elles sont exécutées d'après un « même poncis; le choix des sujets, la disposition des groupes, surtout « dans les plafonds et les décorations d'ensemble, étant généralement les « mêmes. Cet ensemble est conçu, d'ordinaire, dans les données de l'art

(1) Vol. Ier, p. 361.

« antique, et les détails de l'ornementation sont empruntés au paganisme. « Souvent même le sujet est tout à fait païen. Ainsi, par exemple, plusieurs « de ces compositions nous représentent Orphée charmant les animaux « avec sa lyre. Il résulte de ces traditions, qu'à côté d'images informes et « presque barbares vous voyez se détacher un groupe comme celui des « cinq Vierges prudentes au cimetière de Sainte-Agnès, apparaître une « figure comme l'Abraham et son fils au cimetière de Saint-Tharason, le « Moïse frappant le rocher au cimetière de Sainte-Agnès, ou la Sainte « couronnée du cimetière de la Platonia, qui sont empreintes d'une énergie « et d'une grâce réelles, et qui rayonnent dans ces ténèbres, comme des « lueurs surnaturelles, mais seulement comme des lueurs (1). »

Lorsque le nom de chrétien ne fut plus la condamnation de ceux qui le portaient, à mesure que le christianisme gagna du terrain, l'art, qui s'inspirait aux croyances de la religion nouvelle, se montra plus librement ; cependant il ne put pas se dégager de suite des traditions païennes. On rencontre fréquemment dans les Catacombes des compositions mixtes, dans lesquelles « les sujets sont pris, il est vrai, dans l'An- « cien et le Nouveau Testament, mais dont la distribution des groupes, « l'arrangement des accessoires, et, en général, tout ce qui tient au mode « d'exécution appartient d'une manière plus ou moins éloignée à l'art « païen encore florissant (2). » Insensiblement on voit surgir un nouveau mode, un caractère particulier qui se manifeste; la tournure des figures devient énergique et massive; le galbe du crâne s'arrondit, ainsi que les yeux, devenus fixes et démesurément ouverts; les attitudes se roidissent ; les ajustements se chargent d'une richesse outrée et de mauvais goût. Nous sommes conduits en plein art byzantin, qui, « quant à « l'architecture, à la statuaire, à la peinture et à la numismatique, est « l'exagération de l'art romain (3). »

Cette proposition trouve sinon de longues, au moins de probantes démonstrations dans le livre de M. de Mercey qui, après les avoir présentées, parvient à conclure que, si « les artistes de Constantinople ont souvent « remplacé le naturel par la rudesse, la grâce par la force, l'élégance par « le luxe, » ils ont, « tout en le corrompant, gardé le dépôt sacré de « l'art, que, du XIIe au XIVe siècle, ils transportèrent avec eux dans l'Ita- « lie, où d'autres traditions antiques s'étaient conservées, et *qui, long- « temps avant leur venue, avait rallumé le flambeau* (4).

Nous nous sentons naturellement portés à rendre grâces à l'intelligent écrivain qui, avec l'autorité de son savoir et de sa parole, voudrait ajouter un fleuron de plus à la couronne splendide que l'Italie est

(1) Vol. Ier, p. 360.
(2) Vol. Ier, p. 378.
(3) Vol. Ier, p. 388.
(4) Vol. Ier, p. 403.

fière de sentir sur sa tête. Malheureusement, la vérité nous oblige d'avouer que les notions acquises jusqu'à ce jour établissent le contraire, et reportent à l'école byzantine l'honneur d'avoir allumé l'étincelle d'où jaillit le feu sacré. Les Pisans, les Siennois, les Vénitiens, les Florentins, eurent, sinon pour maîtres, au moins pour initiateurs des artistes grecs, et, avant Guido, Nicolas Pisano et Cimabué, les peintures conservées, les sculptures et les mosaïques, sont évidemment dues aux Byzantins. Les persécutions des iconoclastes, s'exerçant cruellement sur les fabricateurs des images abhorrées, fournirent aux papes l'occasion de couvrir d'une protection puissante les transfuges, et d'acclimater, pour ainsi dire, dans les régions de l'Occident, l'industrie que l'Orient persécutait.

L'influence de la papauté à cette époque fut un auxiliaire invincible, et partout elle amena des résultats propices. D'autres circonstances, le commerce, la fréquentation, les mariages servirent aussi la même cause, et si les terreurs de l'an 1000 n'avaient pas paralysé les efforts généreux qui concouraient à relever et à encourager les arts, leur résurrection aurait été plus prompte.

La terre étant restée debout, malgré les prédictions du fanatisme, certaines prédications, appuyées sur des interprétations inexactes des textes sacrés, ayant été ou condamnées ou annulées, les Croisades ayant mis en contact la rudesse du Nord avec la civilisation relative des contrées orientales, le progrès reprit sa marche, et l'Italie la première fit briller l'aurore de l'ère nouvelle. Tel est tout d'abord, nous le croyons, le titre qu'elle possède à la reconnaissance du monde; ensuite, elle conquit l'autre, plus enviable, d'avoir donné le jour aux plus sublimes artistes des temps modernes, artistes qui restent et resteront incomparables à tout jamais.

Avec raison, M. de Mercey traverse rapidement l'histoire de la Renaissance. Cette histoire est connue de telle sorte, que c'eût été vouloir faire preuve d'une érudition banale, si, dans un aperçu général, il s'était plu à la détailler. L'universalité des grands artistes, lesquels furent non-seulement « architectes, sculpteurs et peintres, mais encore musi- « ciens et poëtes, mécaniciens, ingénieurs, etc., » n'a pas échappé à son regard de philosophe, non plus que la circonstance que « ces facultés « encyclopédiques n'appartiennent qu'aux peuples heureusement doués, « qui habitent les régions méridionales situées par delà le 45e degré de « latitude (1). »

La race humaine tendrait-elle à s'affaiblir dans son intelligence? De nos jours, cette aptitude merveilleuse n'est plus qu'un souvenir, un sujet de surprise et de méditation.

Masaccio seul a la puissance d'arrêter la plume de M. de Mercey, et

(1) Vol. II, p. 11.

à bon droit, car Masaccio est un génie créateur. Studieux, infatigable, profitant « de toutes les inventions de ses devanciers, de l'imitation choisie « de la nature de Giotto, de l'invention du clair-obscur de Masolino de « Panicale, et de l'application de la perspective de Paolo Uccello, il y « joignit l'accord de l'attitude et du jeu de la physionomie avec le « caractère et la situation des personnages, ou l'expression (1). » Ce fut pour cela que Vasari put écrire : « Tout ce qui a été fait avant Masaccio « n'était que peint ; tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature « même. »

L'école italienne, et par conséquent les arts modernes, se résument en deux types, autour desquels viennent se grouper ensuite les diverses modifications, portant plutôt sur la manière de rendre l'idée que sur la conception.

Ces deux types furent Michel-Ange et Raphaël, la réalité et l'idéal, la matière et l'esprit.

Léonard aurait peut-être trouvé sa place au milieu d'eux, car dans son faire il balançait entre le réalisme et l'idéalisme; mais Léonard, mécanicien, ingénieur civil et militaire, alchimiste et écrivain, quoique peintre sublime, sculpteur et architecte, ne s'adonna pas assez à l'exercice pratique des arts, pour y acquérir la savante facilité de ses émules. D'ailleurs, la méfiance extrême qu'il avait de son savoir, le soin immodéré de terminer les objets jusque dans leurs plus petits détails et d'en arrêter les contours avec une précision mathématique, le poussaient souvent jusqu'à la sécheresse et lui faisaient perdre, en partie au moins, ce reflet insaisissable que l'artiste doit au souffle de l'inspiration. Raphaël et Michel-Ange restèrent donc seuls chefs de deux camps opposés, se complétant l'un par l'autre, atteignant le sublime par deux routes diverses.

A ces deux chefs M. de Mercey consacre quelques pages : un hasard heureux a fait arriver à Paris, en 1855, « une collection de modèles et des « maquettes, en cire ou en terre cuite, de quelques-unes des plus célè- « bres statues de Michel-Ange. » Aucun doute ne pouvait être élevé sur l'authenticité des plus précieux morceaux de la collection. Les attestations des hommes compétents et des professeurs de l'Académie de Florence, et, « mieux que tous les certificats émanant de toutes les Académies du « monde, la tournure, l'aspect de ces morceaux dont la plupart portent le « cachet du plus merveilleux talent, » l'établissaient d'une manière irréfragable. Ces maquettes et ces petits modèles « offrent de précieuses révé- « lations sur le mode de procéder de l'artiste et sur sa manière d'indiquer « ou d'arrêter les diverses transformations qu'il faisait subir à son œuvre. » Il commençait par modeler le squelette dans l'attitude choisie; il s'adonnait ensuite « à revêtir les os de muscles ou de fragments de muscles, se

(1) Vol. II, p. 15 et suiv.

« bornant, d'ordinaire, à l'étude de l'attache et du tendon, » puis il passait à celle des membres, laissant les muscles à nu. On comprend alors comment Michel-Ange atteignait à la perfection dans ses œuvres. A la connaissance fortuite des méthodes matérielles de l'artiste, un hasard nouveau est venu ajouter celle de son esthétique tout entière. M. Raczynski a réuni et publié des *Dialogues* écrits par François de Hollande, patient imagier du XVIe siècle, dialogues dont le manuscrit était conservé dans la Bibliothèque de Jésus à Lisbonne. Ces pages, peu nombreuses, mettent en scène Michel-Ange et consacrent les préceptes sortis de sa bouche. Il résulte de leur lecture que, « en général, l'esthétique de Michel-« Ange est toute d'application et qu'il s'occupe d'ordinaire de l'exécution « du procédé et de la forme, sans remonter à la nature même de la pensée, « à son origine ou à son essence. Ce vigoureux génie qui substitue un « nouvel idéal, l'idéal chrétien, à l'idéal des anciens, ne semble pas s'être « préoccupé le moins du monde de ce que c'était que le génie, de ce que « c'était que l'idéal. Il recommande, nombre de fois, l'imitation exacte de « la réalité, et ne semble pas s'être rendu compte de l'imitation. Pour « imiter il ne suffit pas d'être exact ; il faut savoir interpréter ; on ne « reproduit parfaitement la nature qu'à cette condition. Or, l'interpréta-« tion de la réalité par le génie, c'est l'idéal ; cette interprétation, appli-« quée à la réalité choisie ou à la beauté, constitue le beau idéal (1). »

Raphaël a emporté dans la tombe le secret des procédés d'exécution dont il se servit pour laisser à la postérité tous les chefs-d'œuvre qui la rendent muette d'étonnement. Quels étaient ces procédés ? Quelle aide venaient-ils donc prêter à sa fécondité inépuisable, pour qu'il lui fût possible de tant produire et aussi bien dans l'espace d'une existence très-courte ? Il serait curieux, plus que curieux, il serait utile d'être renseigné là-dessus. Peut-être, un jour, un événement heureux fera pour Raphaël ce que le hasard a fait pour Michel-Ange.

En attendant, il nous est possible de voir la marche qu'il a suivie pour s'élever à ces hauteurs suprêmes : « On a souvent parlé des différentes « évolutions du talent de Raphaël, et on les a limitées à trois principales, « que l'on a appelées ses trois manières. Il me semble, au contraire, « qu'à partir de la seconde époque, ou de celle que nous appellerons « *l'émancipation de son génie*, toute manière cesse et que les phases ou « les modifications de son talent se diversifient et se multiplient dans ses « ouvrages.

« La première époque seule est bien tranchée : elle appartient à l'âge « précédent. Le jeune et divin Raphaël a conservé les traditions de Pietro « Vannucci, son maître, et de son père, Giovanni Sanzio. Mais bientôt, « moins fidèle aux enseignements du maître que ses condisciples, Pâris

(1) Vol. II, p. 32 et suiv.

« Alfani et Louis d'Assise, il incline vers cette souplesse et cette gra-
« cieuse abondance qui plus tard caractériseront ses ouvrages. Son
« style, à cette époque, ne se distingue guère de celui du Pinturicchio,
« son condisciple, qui tend comme lui à s'émanciper, que par son carac-
« tère de noblesse et d'idéale élégance, que les compositions plus réelles,
« mais également charmantes, de son émule, n'offrent pas toujours. Le
« *Sposalizio*, que l'on voit aujourd'hui à la galerie Brera à Milan, est le
« chef-d'œuvre de cette première manière gracieusement naïve. Les con-
« tours cernés par un trait, le coloris blond, translucide, mais sans
« relief, rappellent les compositions séraphiques du Pérugin. La Vierge
« dite *la Belle Jardinière*, du Musée de Paris, et la *Vierge au Chardon-*
« *neret*, du Musée de Berlin, sont conçues dans le même style, légère-
« ment modifié, déjà plus souple, mais rappelant toujours la double tra-
« dition du père et du maître.

« Masaccio et Léonard de Vinci paraissent avoir déterminé l'émancipa-
« tion de Raphaël : leur influence se fait surtout sentir dans les pre-
« mières compositions de la seconde manière du peintre d'Urbin, bien
« que, ainsi que nous l'avons dit, cette manière varie avec chaque tableau,
« et que le résultat des nouvelles études anatomiques auxquelles, à
« l'exemple des maîtres florentins, mais surtout de Michel-Ange, Raphaël
« a cru nécessaire de se livrer, devienne chaque jour plus apparent. Aux
« formes rondes et sans accent des personnages du Pérugin il substitue
« des formes plus réelles. L'ossature, les muscles, les tendons, et jus-
« qu'aux réseaux des veines sont indiqués, sans toutefois sacrifier l'idéal.
« Son génie curieux s'efforce en même temps de dérober aux peintres de
« Venise et de Bruges et à Fra Bartholomeo, son émule, le secret de
« leurs splendides palettes. Ses grandes Saintes Familles, ses belles Ma-
« dones, et particulièrement la *Vierge au Poisson*, la *Vierge aux Candé-*
« *labres* et la *Madone de Saint-Sixte*, qu'on voit au Musée de Dresde,
« datent de cette époque. Ce dernier tableau, composé pour servir de
« modèle de bannière, a toute cette grandeur et cette sévérité qui doi-
« vent imposer à la foule. Il n'est pas jusqu'au regard de l'Enfant-Dieu
« qui ne soit plein d'une sorte de fierté souveraine. On sent à l'attitude
« de la Vierge mère d'un Dieu et à la fixité de son regard, qu'elle
« a conscience de sa mission surhumaine et qu'elle ne tient plus à la terre.
« Bientôt le talent du maître se déroule dans toute son ampleur et toute
« sa fécondité. Les *Loges*, les grandes compositions des *Stanze*, les fres-
« ques mythologiques du Palais Chigi, le *Saint Michel* terrassant le
« démon, *le Spasimo*, *la Transfiguration*, sont autant d'immortels chefs-
« d'œuvre, que distinguent chacun des qualités différentes, et qui appar-
« tiennent à son talent complétement émancipé (1). »

(1) Vol. II, pages 44 et suiv.

Ainsi, une suite lente mais continue d'études et d'observations, l'assimilation des idées qui se manifestaient autour de lui, l'expérience acquise par le travail, furent les moyens qui conduisirent Raphaël à l'apogée de sa gloire. Génie comparatif, il ne montra pas sa force par un élan de spontanéité, mais il la développa avec méthode, procédant du connu à l'inconnu, du bien au parfait. Qui a été plus grand que lui? Qui a pu seulement l'égaler? Michel-Ange peut-être, mais sous la forme différente, qu'en suivant M. de Mercey, nous avons reconnue.

Après ces deux maîtres et Léonard, presque leur compétiteur, l'art nouveau ne pouvait plus grandir. Titien, Corrége, André et tant d'autres natures d'élite brillèrent sans doute d'un vif éclat, sans pourtant atteindre au sublime, sans que leur savoir se répartît, se balançât, pour ainsi dire, avec une pondération exacte entre toutes les parties de l'art. Les uns, coloristes magiques, négligèrent le dessin; les autres, bons dessinateurs et bons coloristes, ne tinrent pas compte de la noblesse de la composition, du costume; ou bien, sous prétexte de grâce, ils poussaient à l'extrême la rotondité des formes, exagéraient les muscles, sous prétexte de vigueur, abusaient de l'anatomie, sacrifiaient la vérité à l'effet. Aussi ce fut avec raison, selon nous, qu'on fit dater de *la Transfiguration* et du *Jugement dernier*, la décadence; non que ces deux peintures en renfermassent le moindre élément, mais parce que, étant le dernier effort du pouvoir humain, tout ce qui tentait d'en approcher devait rester inférieur et tourner à l'exagération. Puis, l'art se convertit en métier, le soin de bien faire se métamorphosa en soin de beaucoup faire, et, d'échelon en échelon, on tomba dans les funestes erreurs des *Tenebrosi* et d'autres sectes non moins pernicieuses et blâmables. Les Carrache relevèrent l'art; c'est entre leurs mains qu'il resplendit de ses dernières lueurs; les élèves sortis de leur école, le Dominiquin spécialement, comptèrent parmi les grands hommes; pourtant la veine qu'ils avaient ouverte devait promptement s'épuiser, car elle ne s'appuyait pas sur une idée créatrice et procédait seulement d'un parti pris de bonne imitation, de sage retenue, d'un choix et d'une appropriation judicieux.

Pendant que les arts parcouraient en Italie leur brillante carrière, que devenaient-ils dans les autres contrées de l'Europe? Ils sommeillaient dans le même berceau; ils progressaient des mêmes progrès; distincts au commencement, ils finissaient par se confondre et par procéder d'un même sentiment, d'une égale initiation. L'Allemagne est des pays du Nord celui qui peut, à bon droit, revendiquer le mérite d'avoir conservé une série non interrompue d'artistes, et d'avoir, aux temps des ténèbres, entretenu un foyer d'où put s'échapper plus tard une chaleur vivifiante, qui réchauffa les régions voisines. De très-bonne heure (dès le commencement du XIVe siècle), l'influence italienne se faisait sentir en Allemagne, et spécialement en Bohême, où Charles, quatrième du nom, tenait en grand hon-

neur Thomas de Modène. La lumière avait commencé à se faire; les troubles religieux, les guerres intestines purent l'éloigner, mais non l'éteindre; aussi les productions de maître Wilhem et de Stephen, son élève chéri, remplirent-elles bientôt de leur renommée sans égale les premières années d'un nouveau siècle et attirèrent Hubert Van Eyck, qui vint mûrir à leur étude les talents qu'il devait plus tard mettre en évidence dans la ville de Bruges et couronner par l'application de l'huile à la peinture.

M. de Mercey traite la question de savoir en quoi a consisté la prétendue découverte de Van Eyck, et il la réduit, avec raison, à un simple perfectionnement d'antiques méthodes, funeste perfectionnement qui a été cause de ruines et de dommages irréparables! Van Eyck a des titres plus valables à la gloire, puisque, avec son frère et Memling, il fit « dans « la peinture flamande une révolution analogue à celle que Guido de « Sienne, Cimabué et Giotto avaient opérée en Italie, au XIIIe siècle »

Après l'apparition des deux frères et de leur disciple, l'art allemand se confondit avec celui des Flandres; ensuite, les deux se confondirent avec celui de l'Italie, prospérèrent ou déchurent avec lui, et ne conservèrent d'autres différences que celles produites par l'influence des localités.

En Espagne, l'art ne date que de la fin du XVe siècle, et il n'a brillé de tout son éclat que dans le courant du XVIIe; combinaison ingénieuse « du génie italien et des procédés flamands, » il est « pompeux et « familier comme la langue et la littérature espagnoles, éclatant et fécond « comme elles; comme elles il semble n'avoir brillé que d'une splendeur « éphémère (1). » Dans ces contrées fortunées, l'art illuminé par un soleil splendide, bercé par les flots argentés du Guadalquivir, caressé par la double brise de l'Océan et de la Méditerranée, inspiré par les chants d'amour que les Maures improvisaient sur la guzla, enivré par les parfums des orangers, l'art devait enfanter des œuvres où les grâces, les sentiments du cœur, la joie d'une existence heureuse auraient prodigué les fleurs à pleines mains. Il n'en est rien : un sombre ascétisme, des aspirations extatiques, le silence des cloîtres, les cruautés du martyre, les souffrances de l'enfer, rarement les plaisirs du paradis, voilà ses sujets préférés, voilà les thèmes de ses sublimes conceptions.

La force morale de la constitution de la société est toute-puissante sur les idées artistiques et les domine plus que ne peut le faire l'impression matérielle qui provient de la nature.

L'Angleterre, quoi qu'en dise Horace Walpole, dans ses *Anecdotes de peinture*, n'a pas d'histoire artistique. M. de Mercey réserve celle de la France, et il se propose, par des études sérieuses, de nous la raconter avec les développements qu'elle comporte.

(1) Vol. II, page 246.

Quant aux écoles modernes, M. de Mercey les a examinées et appréciées avec une juste fermeté et une grande indépendance.

Dans ces pages, que nous passons sous silence, où tant de réputations sont débattues, où les préjugés sont attaqués par les exemples et les efforts vers le bien encouragés par des paroles élégantes et des conseils de la plus haute sagesse, M. de Mercey cherche à établir d'abord, que jusqu'à présent « l'homme n'est arrivé ni au beau, ni au vrai complet « et immuable, mais qu'il est en progrès vers l'un et vers l'autre. » Apres quoi, il nous fait entrevoir qu'un jour peut-être « de nouvelles « révolutions dans la pensée de l'homme, dans sa situation politique, « dans ses croyances, peuvent le conduire à de nouveaux résultats et « lui faire trouver un autre côté du beau que nous ne pouvons en- « core pressentir. »

Nous reconnaissons la vérité d'une partie au moins de son opinion, et nous acceptons avec empressement l'espérance consolante qu'il fait germer dans notre imagination. Que cette espérance s'accomplisse au plus vite, et que la voie nouvelle qu'il prophétise nous conduise à un état où nous puissions trouver le dédommagement de la médiocrité chétive à laquelle, depuis de longues années, nous sommes assujettis.

Selon nous, cette révolution bienfaisante ne pourra s'accomplir que par suite du changement des méthodes matérielles pour l'art de la peinture, de l'appropriation de nouveaux éléments produits par l'industrie pour l'art de l'architecture; quant à l'art de la sculpture, il nous paraît difficile de faire mieux que la Vénus et l'Apollon pour la beauté, que le groupe de Laocoon pour l'expression, que la Piété de Michel-Ange pour le sentiment chrétien. Ce changement de méthodes, cette appropriation nouvelle, ne nous semblent ni éloignés ni difficiles. Il ne s'agit que de vaincre la routine et la force d'inertie qu'elle oppose au développement des innovations utiles.

Nous engageons de toutes nos forces les hommes pratiques et savants à porter leur attention sur un sujet duquel dépend certainement notre splendeur artistique. — De nombreuses tentatives ont été faites, bien des doutes ont été résolus; si l'on persévère, si l'on redouble d'énergie et de constance, si l'on n'épargne ni la parole ni le travail, on finira par persuader « que le mieux n'est pas tout à fait l'ennemi du bien, et que, parce « qu'on est ou qu'on croit être arrivé au bien, on n'en doit pas moins « chercher le mieux (1). » Alors, seulement alors, le résultat désiré ne se fera plus attendre.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

(1) Vol. II, pag. 373.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Clovio le miniaturiste. — Le petit-fils du peintre Ommeganck. — L'imprimerie des Plantin, à Anvers. — Portraits des Plantin par Rubens et Van Dyck. — M. Robert Dumesnil et le graveur Nanteuil. — L'église Saint-Servais, à Maestricht.— Un peintre français du xve siècle. — Épitaphe d'un Fou du roi.—Vanloo et Cazes. — La collection de M. Sauvageot. — Le statuaire Ohmacht. — Nécrologie.

⁂ Nous engageons les amis des arts qui font le voyage de Londres, à prendre la peine d'aller au Musée Britannique, examiner une des productions les plus remarquables de l'un des plus habiles peintres en miniature du xvie siècle.

Ce trésor faisait partie de la somptueuse bibliothèque formée par Thomas Grenville et que ce diplomate a léguée à l'État. On peut consulter à cet égard le Catalogue de cette riche collection, publié en 1842, à Londres, in-8°, et tiré à petit nombre.

Il s'agit de douze peintures sur vélin, exécutées par Giulio Clovio et représentant les Victoires de Charles-Quint.

En 1556, Martin Hemskerk grava, d'après les dessins de Jérôme Cock (ou Coccius) douze planches qui furent publiées à Anvers, in-folio. Philippe II fit faire des tapisseries d'après ces gravures, et il donna à Clovio, alors en Italie, l'ordre de les peindre sur vélin. Ces peintures restèrent à l'Escurial jusqu'à la guerre de 1808; elles passèrent ensuite, on ne sait comment, en Angleterre, et elles furent acquises à un prix fort élevé, par sir Grenville.

Voici les sujets que l'artiste a traités :

Charles-Quint, au centre; à sa droite, François Ier, le pape Clément VII et le sultan Soliman; à gauche, le duc de Clèves, le landgrave de Hesse et le duc de Saxe.

Bataille de Pavie. François Ier rendant son épée.

Mort du connétable de Bourbon, sous les murs de Rome.

Le pape Clément VII capitulant au château Saint-Ange.

Charles-Quint prenant part à la défaite de Soliman devant Vienne.

L'expédition espagnole dans l'Amérique méridionale, en 1530.

Entrée de Charles-Quint à Tunis, en 1535.

Le duc de Clèves se rend à Charles-Quint, 1543.

Le comte d'Egmont se joint à Charles-Quint avec les forces des Flamands, 1546.

Bataille de Muhlberg, en 1547. Frédéric, duc de Saxe, se rend à Charles-Quint.

Soumission de diverses villes d'Allemagne à Charles-Quint.

Le landgrave de Hesse se rend en 1547.

Dibdin a décrit ce beau volume dans son *Bibliographical Decameron*, t. I, p. CLXXXIX ; les connaisseurs les plus habiles regardent ce travail de Clovio comme fort supérieur à ses illustrations de Dante, que possède la Bibliothèque du Vatican et qui avaient appartenu au duc d'Urbin. Le texte de la *Divina Commedia* est un manuscrit sur vélin du XIVe siècle ; *l'Enfer* et *le Purgatoire* renferment des miniatures de cette époque, très-dignes d'attention ; *le Paradis* seul est accompagné des peintures de Clovio ; leur exécution est toujours admirable ; la composition se ressent parfois de la difficulté du sujet.

La Bibliothèque du Vatican possède aussi une Vie du duc d'Urbin, volume in-folio sur vélin, avec deux fort belles miniatures, par Clovio, mais son chef-d'œuvre est à la Bibliothèque royale de Naples. C'est un missel in-12, peint pour le cardinal Farnèse et qui renferme en tête une dédicace autographe adressée à ce prélat et signée Julius Clovius Macedo. Le calendrier et presque chaque page sont ornés de dessins charmants, et maintes fois les figures justifient l'expression dont se sert Vasari : *non eccedevano la misura di una picciola formica.*

Puisque nous parlons de la *Bibliotheca Grenvilliana*, citons une anecdote qu'elle nous fournit au sujet de l'*Orlando Furioso*, publiée à Birmingham, par Baskerville, 1773, 4 vol. in-4°.

Le graveur Bartolozzi travaillait aux planches qui décorent cette édition ; son peu d'activité mécontentait l'éditeur, qui lui adressa un jour les épithètes d'Asino, Poltrone, Animale ; l'artiste ne répondit pas ; mais, en ce moment, il s'occupait de la gravure destinée au 43e chant, et il traça légèrement sur un tombeau les trois mots qui venaient de retentir à ses oreilles.

⁂ La dernière chronique du *Journal de Bruxelles* donne quelques nouvelles et divers fragments très-intéressants sur Anvers. Nous en extrayons les passages relatifs aux arts :

« Lorsque la grande cathédrale d'Anvers fut achevée, telle qu'on la voit aujourd'hui, le peuple ne la trouva pas encore suffisamment vaste. On vient de découvrir dans le jardin de M. le doyen, jardin attenant au chevet du temple, les bases d'une quinzaine de colonnes espacées sur un arc gigantesque et qui, selon toute apparence, devaient former un chœur nouveau à côté duquel celui d'aujourd'hui n'eût été qu'une petite chapelle.

« Ce nouvel œuvre était connu par les archives : on retrouve même dans les papiers communaux la mention du payement d'une paire de gants donnée à Charles-Quint pour la cérémonie de la première pierre.

« L'orfévre Van Ryswyck, frère du poëte, a terminé le modèle d'un ostensoir de style gothique, qu'il exécute pour la cathédrale ; cette œuvre

est conçue tout entière dans le goût de ces ravissants reliquaires et ostensoirs créés par le burin des Martin Schöngauer et des Israël Van Meckenen; des anges aux ailes déployées et adorant le Seigneur animent la riche architecture de ce monument; on les croirait détachés de quelque panneau de Memling ou de Mabuse...

« A Anvers, toutes les maisons sont de petits musées, tout le monde est artiste. Ceux mêmes qui s'y livrent aux lettres et aux sciences donnent à leurs productions un but artistique. Je vais vous en citer un exemple :

« M. Ommeganck habite une belle maison remplie des œuvres du célèbre peintre son aïeul. Dans les salons, on remarque des études d'animaux en terre et en plâtre, modelés par le peintre lui-même. Sa dernière toile est surmontée de sa palette préparée, telle que la mort la lui arracha des mains; les pinceaux retenus par un nœud de crêpe noir barrent en sautoir ce glorieux écusson de famille.

« M. Ch. Ommeganck fils est artiste, mais il est aussi chimiste, et c'est en essayant d'appliquer ses connaissances scientifiques au progrès de l'art, qu'il est arrivé à faire une découverte destinée, sans doute, à un avenir brillant.

« On a fait, depuis des années, des recherches nombreuses pour arriver à reproduire par un moyen chimique des gravures en relief sur une planche de métal, de manière à pouvoir être tirées par la presse ordinaire et en même temps que les formes typographiques. La découverte nouvelle de M. Ommeganck, et à laquelle il donne le nom de galvanoglyphie, semble résoudre tout le problème : aux avantages des procédés anciens elle en ajoute d'autres. Le jeune inventeur vous donne une planche de cuivre enduite d'une couche de vernis extrêmement mince, il vous prie d'y tracer avec la pointe d'un crayon, d'une plume, de n'importe quoi, un dessin aussi fin, aussi compliqué qu'il vous plaît. Il prend la planche, la porte à son laboratoire, et, deux heures après, il vous la livre avec votre dessin gravé en relief et prête à pouvoir servir à l'impression.

« Jusqu'à présent, tous les chercheurs s'ingéniaient à enlever les blancs, à creuser le métal par des acides de manière à laisser subsister en relief les lignes dessinées; mais jamais on n'avait pu obtenir la moindre netteté : l'acide, difficile à gouverner, s'obstinait toujours à mordre au delà des limites que l'on cherchait à lui tracer.

« M. Ommeganck part d'un autre principe : il n'enlève pas les blancs, il laisse la planche intacte; mais sur les traits dessinés il établit un relief *artificiel*. Les autres opérateurs faisaient des vallées, lui fait des montagnes. Ce relief, qui se forme sur les traits avec une exactitude rigoureusement géométrique, c'est le crayon de l'artiste même, solidifié, exhaussé sans aucun intermédiaire.

« L'électro-galvanisme joue un grand rôle dans le procédé de M. Om-

meganck, et c'est de toute justice. Quel monde de découvertes n'existe pas en germe dans cette force mystérieuse!

« M. Ommeganck a publié comme spécimen de son procédé une gravure *galvanoglyphiée* sur un dessin de M. Dujardin, dans la Revue flamande, *de Vlaemsche School*, première année, page 185. Cet essai, qui ne laisse rien à désirer quant à la netteté, a été bien surpassé déjà, et le jeune inventeur reproduit en ce moment des gravures de grands maîtres avec une exactitude qui devra bientôt dérouter les plus fins connaisseurs. Les collectionneurs en seront peut-être terrifiés, mais l'art ne peut qu'y gagner. La reproduction des chefs-d'œuvre de la gravure aidera puissamment à propager le goût du beau...

« M. Leys a presque fini un tableau qui représente la famille Plantin traversant la cour de l'imprimerie pour se rendre à la promenade; à gauche, marchent ensemble Jeanne Rivière, épouse de Plantin, ses trois filles et un fils; à droite, presque vers le milieu, formant le groupe principal, on voit Plantin, accompagné d'Arias Montanus, arrêtés tous deux par Ravelenghien et Moret, les deux gendres de l'imprimeur, qui lui présentent une épreuve du titre de la Bible polyglotte.

« Plantin, posant le doigt sur la feuille, semble indiquer une correction à faire; Arias Montanus, en costume de chanoine, avec la robe de chevalier de Saint-Jean, est pensif; il médite sur la grandeur de l'entreprise dont il vient d'être chargé par le roi Philippe II.

« Ce tableau est destiné à la bibliothèque du château de Mariemont, appartenant à un riche industriel, M. Warocqué. »

L'auteur du feuilleton raconte ensuite sa visite à cette imprimerie des Plantin, un des plus célèbres ateliers typographiques du monde, et dont il existe encore de curieux débris :

« Il nous a été permis de visiter en détail, conduits par le propriétaire lui-même, M. Albert Moretus, tous les ateliers, toutes les chambres, tous les magasins, tous les salons de ce vaste et somptueux hôtel. Vous vous imaginez notre émotion en traversant ces longues salles, aujourd'hui silencieuses, où se trouvent ces presses si fécondes autrefois. Vous vous figurez avec quel respect nous nous arrêtâmes dans cette petite chambre tendue de cuir doré de Malines, et toute lambrissée en chêne, qui, selon la tradition, servait de cabinet de travail à Juste Lipse.

« Avec quel intérêt on passe dans cette pièce simple et sévère, nommée la chambre des correcteurs. A cette longue table de chêne s'assirent ces nombreux savants à qui Plantin et ses successeurs confièrent la correction de leurs publications : les Poelman, les V. Giselin, les Kilian, les Gifanius, les Ortelius, et tant d'autres! Avec quelle respectueuse curiosité on touche à ces vénérables ustensiles, à ces caractères, à ces vignettes, à ces planches de cuivre, conservés avec un soin religieux par le respectable descendant de Plantin!

« Je ne puis omettre de parler de la galerie des portraits et de la bibliothèque. Dans les trois grands salons du rez-de-chaussée donnant sur la cour en regard des ateliers, pendent le long de la tapisserie les portraits de Christophe Plantin, de sa femme Jeanne Rivière, de leur fille, de leurs deux gendres, tous peints par Rubens ; le portrait de l'un des petits-fils, par Van Dyck ; puis une autre série de portraits de cette seconde famille de Plantin ; des savants dont il était l'ami et dont il imprimait les ouvrages, Juste Lipse, Ortelius, Aubertus Mirœus, Arias Montanus et plusieurs que je passe, tous peints de même par Rubens, par Goltzius, par Van Dyck et par d'autres maîtres de cette trempe. Ces tableaux sont d'une fraîcheur extraordinaire, sans aucune restauration ni retouche.

« L'hôtel Moretus tout entier est plein de pareils souvenirs. Dans les salons de l'étage se trouvent de magnifiques meubles incrustés d'ivoire ou d'argent, portant tous la célèbre devise du fondateur de l'établissement : *Labore et constantiâ.* Sur un guéridon on admire une curieuse horloge de cuivre ciselé, donnée en cadeau à la famille par l'archiduchesse Isabelle ; le long des murs pendent des portraits, en général, plus modernes.

« La biblitohèque est une vaste salle qui servait aussi de chapelle. Au fond, l'autel surmonté d'un tableau ; devant les degrés, un antique banc formant prie-Dieu ; tout le tour de l'appartement garni de rayons en chêne ; au milieu, un rang de pupitres et une longue table servant de table de lecture. Ce qu'il y a de richesses dans cette salle, c'est à ne pas le croire : il y a de quoi faire tourner la tête du bibliophile le mieux organisé. Des manuscrits magnifiques, une Bible en deux volumes très-grand in-folio ornés d'une foule de charmantes miniatures de l'école flamande du XVIe siècle, une Bible polyglotte d'une admirable fraîcheur, une foule de livres à gravures coloriées à l'époque de la publication, etc., etc.

« Mais les joyaux les plus précieux de ce musée, ce sont les albums contenant les dessins originaux des gravures exécutées pour les ouvrages édités par Plantin et ses successeurs. Ces dessins se comptent par centaines et émanent des peintres les plus illustres : Rubens est ici de nouveau richement représenté. Puis les albums de gravure, comprenant, en épreuves de choix, admirables, intactes, les principales pièces de l'œuvre de Rubens et de son école, épreuves données le plus souvent à la famille Moretus par le grand maître flamand lui-même. C'est merveilleux ! c'est étourdissant ! »

⁂ M. Faucheux à qui nous devons les documents sur Nanteuil, publiés dans ce numéro, nous communique encore sur le même artiste de nouveaux et précieux renseignements destinés à rectifier et à compléter plusieurs passages de l'excellent ouvrage de M. Robert Dumesnil :

« Dans le 4e volume du *Peintre-graveur français* par M. Robert Du-

mesnil, article NANTEUIL, page 54, on lit la note suivante qui se rapporte aux nos 10 à 17, vignettes, fleurons et lettres grises, et au no 62, portrait de Charles II de Gonzague, duc de Mantoue : « Selon Florent le « Comte, ces pièces décorent, avec le portrait, le Factum de ce prince, « Paris, Louise Gelée, veuve de Jean Guillemot, 1652; selon d'autres, le « portrait seul décore ce Factum et les autres morceaux décorent « l'Arrêt du Parlement de Paris. En effet, nous avons rencontré le premier « feuillet de l'Arrêt en question prononcé par M. Mathieu Molé, offrant « treize lignes de texte gravé sur une planche, tiré au-dessus d'une « épreuve de notre no 10. C'est peut-être la seule estampe qui décore cet « Arrêt. »

« Il y a là plusieurs erreurs. Et d'abord le Factum et l'Arrêt sont une seule et même chose; l'arrêt qui est très-développé (il occupe 104 pages in-fo), est déjà lui-même un factum puisque, comme le disent le titre et le privilége, dans cet arrêt « sont inserez les Playdoyers. » A la suite de cet arrêt, on trouve d'autres pièces occupant 20 pages in-fo.

« C'est Florent le Comte qui a probablement induit en erreur M. Robert Dumesnil, en désignant cet arrêt sont le nom de *Factum*. La *Bibliographia Gallica universalis* pour 1652 cite l'arrêt et ne parle pas du factum qui cependant, selon Florent le Comte, aurait été aussi publié en 1652 par le même libraire et nécessairement avant l'arrêt. On peut donc dire que ce factum n'a jamais existé.

« Comme cet arrêt est très-rare et qu'il contient plusieurs morceaux de Nanteuil, j'en donnerai une description succincte qui me dispensera de relever les autres inexactitudes.

« En tête on trouve le portrait du duc de Mantoue, bien conforme à ce qu'en dit M. Robert Dumesnil. — Dans l'exemplaire que je possède, ce portrait est beau d'épreuve. Immédiatement après on trouve le titre gravé, composé de deux planches en hauteur sur une même feuille; le bas de la planche est occupé par le no 10 de M. Robert Dumesnil, et le haut, par le titre suivant en treize lignes gravées : « Arrest de la Cour de Parlement, prononcé par Messire Mathieu Molé, cheualier, premier Président du Parlement et Garde des sceaux de France. Au profit de Monsieur le duc de Mantoue, contre la Reyne de Pologne, et Madame la Princesse Palatine. Ensemble les Plaidoiers de Monsieur l'Aduocat général Bignon, et des Aduocats des parties. »

« Puis vient le texte de l'arrêt. En tête de la première page il y a une vignette, c'est le no 12 de M. Robert Dumesnil. On la retrouve aux pages 103, 109, 112, 115, 117, 119. Le texte commence par la lettre E. C'est le no 14 de M. Robert Dumesnil.

On trouve ensuite 102 pages numérotées, mais les pages 35 et 36 sont doubles, ce qui fait en réalité 104 pages. Au bas de la page 102, on trouve le cul-de-lampe qui forme le no 11 de M. Robert Dumesnil. Ce

cul-de-lampe se retrouve au bas des pages 108, 111, 114, 121. — A la page 103 on trouve la lettre A, n° 13 de M. Robert Dumesnil. — On trouve aux pages 109, 112 et 119 la lettre L, n° 17 de M. Robert Dumesnil, et enfin aux pages 115 et 116, la lettre H, n° 16 de M. Robert Dumesnil.

« La lettre F, citée par Florent le Comte et M. Robert Dumesnil, ne s'y trouve pas ; si elle est de Nanteuil elle vient d'un autre ouvrage. Quant à la lettre H que M. Robert Dumesnil attribue à Abraham Bosse, cela est possible, mais peu probable : de toutes ces pièces ce serait la seule gravée par Abraham Bosse, qui avait alors 41 ans, tandis que Nanteuil n'en avait que 22. Il est vrai que *la manière* de cette pièce n'est pas de Nanteuil, mais il peut bien avoir cherché à imiter Abraham Bosse comme il avait imité Charles Mellan, Grégoire Huret, Morin et Platte Montagne ; cela prouverait une fois de plus la souplesse de son burin.

« Page 77 du même volume. Art. 54. Portrait de Victor le Bouthillier, il existe un deuxième état. L'année a été enlevée et dans la bordure octogone on lit en lettres grises : Victor le Bovthillier Tvronensivm Archiepiscopvs.

« Page 100. Art. 94. Portrait de Charles Faure, il y a un deuxième état, qui est plus beau que le premier. On le distingue en ce que le fond est couvert de pointes en contre-tailles sur les lignes horizontales, les seules qui soient dans le premier état. »

⁂ L'un des auteurs des *Anciens monuments de la Belgique*, M. Arnaud Schaepkens, nous signale l'analogie du beau porche en style roman et ogival de l'église de Saint-Servais, à Maestricht, décrite et publiée dans son ouvrage, avec le porche de Notre-Dame de Lausanne, décrit dans la *Revue*, par M. Champseix (2e vol. p. 100 et suiv.).

« A Maestricht comme à Lausanne, dit M. Schaepkens, on trouve parmi les figures principales du porche : Moïse avec les tables de la loi, saint Jean-Baptiste avec l'agneau divin, saint Joseph avec l'enfant Jésus, etc. Le tympan au-dessus de la porte d'entrée à Maestricht offre la reproduction de deux scènes de la vie de la Vierge. On y voit premièrement représentée sa mort, puis la mise au tombeau. Au-dessus de ces deux bas-reliefs, dans le final du tympan en ogive, se trouve la Vierge assise à côté du Christ. Ces deux figures ont la tête couronnée. La Vierge tient le sceptre ; le Christ, qui bénit de la main droite, tient de la main gauche le globe terrestre. Dans les voussures qui décorent la voûte en ogive, on voit un grand nombre de figures de pontifes, de rois, de prophètes et de vierges, ancêtres de Marie. Le porche de Saint-Servais à Maestricht, comme celui de Notre-Dame de Lausanne en Suisse, est évidemment construit, en grande partie, en l'honneur de la mère de Dieu. C'est l'histoire de sa vie, son passage de la terre au ciel, où, entourée d'une

phalange de saints, de prophètes et de vierges, elle est reçue à côté de son fils.

« L'église primaire de Tongres a également un porche en style roman. Cette partie de l'église est un reste remarquable du style primitif de sa construction. Sur un des cintres de ce porche, on remarque le Christ récompensant les justes, composition dans le genre des décorations des porches romans allemands, dont Puttrich, dans son ouvrage sur l'architecture en Saxe, donne les dessins. En général, les porches allemands ont beaucoup de ressemblance avec celui de l'église de Saint-Servais à Maestricht et avec celui de l'église primaire de Notre-Dame de Tongres. En Saxe, plusieurs entrées et porches d'églises ont pour ornement principal des scènes de la vie de la Vierge, dans le goût des bas-reliefs du porche de Saint-Servais à Maestricht. En bas, on voit de grandes figures rappelant les rois, les prophètes et les saints de l'ancienne loi, des portraits historiques des princes ou dignitaires qui ont contribué à l'érection de l'édifice ou qui en ont été les protecteurs. On ne peut donc pas admettre comme purement religieuse la décoration des porches des églises allemandes. »

⁂ Il se trouve que le catalogue de la galerie Lazienki à Varsovie, publié dans le présent numéro, apporte un nouveau renseignement au catalogue des portraits de Pesne, rédigé par M. Dussieux, et publié également dans cette livraison. Le n° 138 de la galerie Lazienki est le portrait du prince Paniatowski, père du roi Stanislas-Auguste, par Antoine Pesne. Notre savant collaborateur en prendra bonne note et ajoutera ce portrait du prince Poniatowski à la longue liste des portraits exécutés par le premier peintre de Frédéric II.

⁂ Notre savant collaborateur, M. Louis Paris, a publié dans son intéressant recueil mensuel : *Le Cabinet historique* (au bureau du Cabinet historique, rue Rambuteau, n° 2), un document qui nous fait connaître un peintre français du xve siècle. Nous nous emparons de ce document, comme d'un bien qui nous appartient.

« La collection de Bourgogne, si souvent citée, des *Papiers de Dom Vielville*, dit M. Louis Paris, contient plusieurs volumes de copies de pièces et lettres peu consultées jusqu'ici et qui pourraient être d'un grand secours pour l'histoire des arts sous les ducs de Bourgogne de la maison de Valois. Voici un titre de plus à ajouter à ceux de Jean-Sans-Peur. Il est relatif à la décoration de l'autel de *Notre-Dame-de-bon-secours*, si célèbre au Moyen-âge, et dont le culte se continue encore de nos jours. Nous y retrouvons le nom du peintre Henri Bellechose, oublié dans les catalogues que l'on a donnés des artistes du xve siècle.

« Par lettres de Dijon, 5 novembre 1415, le duc de Bourgogne mande à

ses gens de compte au dit lieu, que l'église de Nostre-Dame de ladite ville estant l'une des plus notables de son duché, qui soit fondée en l'honneur de la Vierge à laquelle il a une singulière dévotion, il a dessein de faire repeindre les quatre petits anges et les quatre colonnes sur lesquelles ils sont au devant du grand autel, à ses frais, tant de l'azur qu'ils ont en leur chambre, que de ce qui sera necessaire pour cela et qu'il veut qu'on achepte à cet effet. C'est pourquoy il leur enjoint de les faire repeindre par son peintre et valet de chambre, Henry Bellechose de Brabant et d'ordonner de sa part d'y mettre ses armes et celles du feu duc son père et de veiller à ce que l'ouvrage soit parfait et luy fasse honneur; et au surplus de faire payer pour cela tout ce qui sera necessaire par son receveur audit Dijon, ou autres que bon leur semblera. »

Cette analyse du document original n'a malheureusement pas l'importance du document lui-même, qui peut-être n'existe plus.

⁂ Les *Dissertations historiques* du bibliophile Jacob (Vanderauwera, éditeur) nous ont déjà fourni une note sur les titres de noblesse du peintre Hyacinthe Rigaud. Nous y trouvons encore l'épitaphe et la description du tombeau du Fou en titre d'office, Thévenin de Saint-Legier, tombeau qu'on voyait à Saint-Maurice de Senlis :

" Si gyt Thevenin de Saint Legier,
Fol du roi nostre Sire,
Qui trepassa le onzieme jour de juillet,
L'an de grace **MCCCLXXV**.
Priez Dieu pour l'ame de ly. "

« Ce tombeau était formé d'une pierre de liais, longue de huit pieds et demi sur quatre et demi de large, gravée en creux et offrant l'image du mort. Thévenin est couché, en habit long : il a pour coiffure une calotte à houppe et sur les épaules un froc à capuchon; il tient une marotte en main et porte deux bourses sur l'estomac; les pieds sont nus, et imités en incrustation d'albâtre, ainsi que le visage. A l'entour de cette tombe on a sculpté, avec le travail le plus minutieux, une foule de petites figures dans des niches. Les bourses et la marotte représentaient les armes parlantes des Fous, qui ne l'étaient qu'à beaux deniers comptants. »

⁂ Extrait de deux lettres inédites du marquis d'Argens à Bachaumont. (Portefeuilles de Bachaumont, Mss. de la Bibliothèque de l'Arsenal.)

De Berlin, le 4 janvier 1749.

... Je ne crois pas que M. Wanloo puisse être employé aux ornemens intérieurs de notre église (1), si le roy continüe de l'occuper autant qu'il

(1) L'église catholique que Frédéric le Grand, l'ami de Voltaire, faisait bâtir alors à Berlin.

l'a fait jusqu'à présent; il travaille à deux tableaux pour le palais de Sans-Soucy, et peint dans l'un le Sacrifice d'Iphigénie et dans l'autre l'École d'Athènes : ces deux morceaux sont très-bien rendus, et tous nos connoisseurs et le roy surtout en sont enchantés. C'est de plus un fort bon garçon, et luy et sa femme plaisent universellement icy dans la société où ils sont liés... »

Sans date.

« Je viens d'abord à M. Cazes (1). Je vous dirai que je vous aurois envoié il y a longtems la letre de change de cent écus que je vous envoie actuellement pour le tableau de *Venus à la toilette*, car javois cet argent il y a trois mois, mais en étant fort pressé, je m'en étois servi, contant que mon frère qui selon ce que vous me marquiés avoit fini entierement ses afaires et seroit emploié avant Noël, termineroit avec moy pour la letre de change qu'il m'a fait et qui étoit payable depuis un an ; cependant pour ne pas l'incomoder jusques assés que les choses aient reussi selon ses dessirs et voiant que le bonhomme Cazes s'impatientoit, et que cella pourroit trainer encor quelque tems, j'ai emprunté hier les cent écus à un de mes amis, je vous prie de les remette à M. Cazes, je luy dois encor soixante livres pour le tableau qu'il m'a envoié et qu'il a fait pour moy. Je les joindrai à l'argent que je luy enverai des deux autres tableaux que jai à luy; s'il veut que les vende à ce prix, sçavoir : *Jesus apellant les enfans*, qui est une copie qu'il n'a fait que retoucher tant soit peu, cinquante livres, et *la Madeleine chés les pharisiens*, cent livres. Les tableaux de devotion sont icy de très peu de debit. Reponse, je vous prie, sur cet article, pour que, s'il ne veut point le prix, je puisse lui renvoier ses tableaux. J'ai tout fait pour les mieux vendre, mais on ne veut pas en donner davantage. Au reste, il faudra que jatende pour luy faire remetre jusqu'à Paques, afin d'avoir une comodité qui puisse les lui remetre franco de port, car si je les envoiois par les voitures publiques, cella couteroit beaucoup. Quand aux deux tableaux dont je vous avés parlés, vous pouvés y metre jusqu'à six cent livres la pièce, pourveu qu'ils soient galans et peint d'une manière claire; si vous n'en trouvés point de La Fosse, ou de Jouvenet, vous pouvés en prendre de quelque autre peintre, mais il ne faut pas qu'il soient des peintres qui vivent aujourdhuy à moins qu'ils ne fussent de Carle Vanlo. Quand vous aurés fait le marché, avant de le conclure entierement, vous aurés la bonté de m'ecrire et je vous enverai une letre de change. Je vous prie de ne pas vous charger des tableaux, avant que je vous ai envoié de quoy les payer, parce que si dans l'intervale le roy venoit à changer de resolution, je me trouverois dans un grand embaras. »

(1) Pierre-Jacques Cazes, né à Paris en 1676, membre de l'Académie de Peinture, était élève de Houasse et de Bon Boullogne. Il mourut en 1754.

⁂ M. Sauvageot a fait don au Musée du Louvre de sa belle collection d'objets d'art du Moyen-âge et de la Renaissance, à la condition qu'il en serait le conservateur. La collection et l'homme lui-même sont une très-heureuse acquisition pour le Musée. M. Sauvageot est un connaisseur aussi savant que passionné. Que de temps, que de recherches, que de désintéressement, il lui a fallu pour rassembler tant de choses précieuses, parmi lesquelles on remarque plusieurs pièces magnifiques de ce grand potier anonyme, qui travaillait sous les Valois et ornait souvent ses coupes, si finement modelées, avec la salamandre de François Ier, ou le chiffre de Henri II et de Diane de Poitiers.

⁂ Une partie des antiquités assyriennes qu'on transportait en France et qui s'étaient perdues dans l'Euphrate par suite d'une agression de nomades qui coulèrent à fond le bâtiment sur lequel elles étaient chargées, ont été retirées du fleuve. Cette opération de sauvetage a été extrêmement difficile : il y avait, entre autres fragments énormes, un bloc de granit pesant 72,000 livres.

⁂ On dit que le Musée du Louvre vient d'acheter au prix de 35,000 fr. un manuscrit de Léonard de Vinci, gros volume in-folio, tout rempli de dessins de l'illustre maître.

⁂ Les œuvres d'art provenant de la succession du statuaire Ohmacht, qui habitait Strasbourg, devenue sa patrie adoptive, et qui a laissé un nom populaire en Allemagne, ont été mises en loterie par ses héritiers. Ohmacht avaient été presque le rival de Canova, et on l'avait surnommé le *Corrége des statuaires*. Il paraît que cette loterie comprendra un grand nombre de ses ouvrages, remarquables par la grâce et la finesse du modelé. On dit même qu'on y a ajouté des originaux de Titien, de Rembrandt, des Carrache, et de plusieurs peintres célèbres, des camées antiques, et un manuscrit *inédit* de Lavater.

⁂ Jean-Baptiste Joseph Duchesne-des-Argillères, né à Gisors (Eure), en 1771, est mort à Paris le 25 mars 1856.

Ses portraits en émail (Napoléon, Charles X, la duchesse de Berry, les ducs de Joinville, d'Aumale, de Montpensier, etc.) ont figuré aux expositions qui se sont succédé depuis 1802. Il a obtenu une médaille d'or à l'exposition de 1824.

⁂ Jacques-Joseph Baile, peintre de fleurs à Lyon, élève de M. Thierriat, vient de mourir, à l'âge de 37 ans. Il avait à l'Exposition universelle un tableau de fleurs et un tableau de fruits, nos 2461 et 2462.

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE [1].

I

SERGELL.

Étrangers qui visitez la France, vous cherchez dans nos palais, sur nos places, dans nos églises, les œuvres qu'a pu y laisser le passage des artistes vos compatriotes. Il me souvient toujours avec quel doux chatouillement d'orgueil je reconnaissais dans les musées d'Italie ou de Belgique les peintures ou les sculptures laissées là par des mains françaises; et notre pays a, Dieu merci, assez prêté aux autres nations, pour pouvoir montrer sans honte ce qu'il a reçu d'elles. Mon ami M. Louis Dussieux a énuméré, dans un excellent livre, les ouvrages des *Artistes français à l'étranger;* la tâche que j'entreprends est moins patriotique; mais la justice et la reconnaissance sont aussi de nobles choses; et il est toujours bon de rappeler que ce pays de France n'est pas plus oublieux qu'il n'est inhospitalier. Les recherches de M. Dussieux ont même eu raison de venir avant les miennes, car, doublement injustes pour notre génie national, nous avons trop longtemps fait honneur à l'étranger de tous nos arts antérieurs à Louis XIV, en même temps que nous négligions ou dédaignions les glorieux souvenirs de l'influence universelle de nos artistes. Établir nettement ce que la France a reçu des étrangers, ce n'est pas seulement essayer de payer sa dette, c'est prouver une fois de plus

(1) Par une coïncidence admirable, les mêmes travaux d'érudition, les mêmes recherches historiques s'exécutent en ce moment-ci chez presque tous les peuples. Pendant que M. L. Dussieux publiait à Paris *les Artistes français à l'étranger*, M. E. Fétis fils entreprenait à Bruxelles *les Artistes belges à l'étranger*. Nous nous félicitons de pouvoir publier dans cette Revue deux séries nouvelles qui sont précisément la contre-partie des ouvrages de MM. Dussieux et Fétis. Pendant que M. de Chennevières, à Paris, écrivait *les Artistes étrangers en France,* dont nous donnons aujourd'hui le premier article, M. Pinchart, à Bruxelles, écrivait *les Artistes étrangers en Belgique*, dont nous donnerons le premier article dans le n° de juin.
(*Note du Rédacteur.*)

l'originalité infiniment variée, avec laquelle elle s'est assimilé les exemples du dehors, c'est proclamer les richesses inépuisables de son propre terroir.

L'occasion d'ailleurs est favorable à mon travail. L'Exposition universelle des arts, où l'école française s'est reconnue dans toutes les autres, de même que toutes, dans leur principe le plus élevé, ont eu le droit de se reconnaître en elle, cette Exposition n'est pas fermée depuis si longtemps. On se souvient en France, on s'y souviendra, longues années encore, de Grant, de Mulready et de Cattermole, de Cornélius, de Kaulbach et d'Hildebrandt, de Leys, de Knaus, de Madrazzo et de Rietschell. On comprendra mieux que jamais qu'il ait pu nous venir autrefois de bons peintres et un remarquable sculpteur du pays hyperboréen qui nous envoya l'an passé Hockert et Tidemand.

Je sais que pour les chefs-d'œuvre des arts que montre aujourd'hui l'Italie, c'est une note glorieuse d'avoir passé quinze ans à Paris, magnifique butin conquis par nos traités. Mais je ne sais si les artistes étrangers se trouvent aussi bien de l'honorable exil qu'ils nous consacrent, soit auprès des historiens de l'art de leur pays, soit auprès de nos propres historiens. Ils semblent n'appartenir plus ni aux uns ni aux autres. Et pourtant, de bonne foi, serait-il généreux que ces peintres ou ces sculpteurs qui nous auraient voué le meilleur de leur talent, souffrissent dans leur renommée,—qui, après tout, est le but de la vie,— de l'amitié qu'ils ont eue pour nous?

Si je prétendais aujourd'hui faire un livre, il me faudrait attendre, pour condenser mes notes, que j'eusse épuisé la lecture de bien des centaines de volumes; j'estime qu'il est plus utile de faire entrer peu à peu dans mon cadre chacun des artistes qui doivent y figurer, à mesure que je croirai bien connaître les œuvres dont il a doté la France. Tous d'ailleurs n'ont pas un si pressant besoin de l'historiographe. Le Primatice, Benvenuto et maître Roux, Champagne et Van der Meulen peuvent attendre avec quelque patience. J'ai moi-même, dans le cadre étroit de mes *Peintres Provinciaux,* étudié certains artistes de valeur, fixés en Provence par le hasard des voyages, Finsonius, Daret, Michel Serre. Je vais commencer par un sculpteur suédois, et s'il vient en tête de la série, il le doit à quelques lettres intéressantes écrites par lui de Paris, en 1778, à J. E. Rehn, intendant des bâtiments

de la couronne de Suède, lettres qui m'ont été obligeamment communiquées par M. le baron de Hochschild, ministre plénipotentiaire de Suède à Londres, et petit-fils de Rehn.

« Le nom de Sergell, m'écrivait M. de Hochschild en m'envoyant ces lettres, est aujourd'hui peu connu en Europe, mais ce sculpteur, selon l'opinion du fameux Rauch de Berlin, opinion qu'il m'a souvent répétée, est supérieur à Canova, à Thorwaldsen, enfin à tout ce que les temps modernes ont produit de meilleur. Il existait autrefois, au Musée du Luxembourg, un Faune, de sa main, qui ferait honneur à l'antiquité. Je ne sais ce qu'il est devenu. Sergell, né en 1740, mort en 1814, était fils d'un tailleur de pierre à Stockholm. Son génie précoce fut reconnu par mon grand-père, qui obtint pour lui de Gustave III des fonds pour le mettre à même de se rendre à Rome, où il fit un séjour de plusieurs années. Rappelé par son souverain en Suède, il s'arrêta à Paris, et y fit pour sa réception à l'Académie le morceau qu'il décrit dans les lettres à mon grand-père que je joins ici. Ce modèle doit se trouver aux dépôts de l'ancienne Académie. »

Ces quelques lignes et la lecture des lettres de Sergell ont éveillé ma curiosité sur un artiste dont la France, en effet, ne se souvient plus guère aujourd'hui, bien que cinq ou six des meilleurs ouvrages du grand sculpteur suédois lui aient été autrefois destinés. J'ai eu à cœur de réparer cette ingratitude, et, à défaut de la biographie française de Sergell, publiée en 1826, par Marianne d'Ehrenstrôm, j'ai pris pour guide qui j'ai pu, les catalogues suédois, les voyageurs contemporains, MM. Depping et Nagler. — Et tout d'abord j'ai trouvé qu'en nous laissant son Faune et en composant pour nous son morceau d'Académie, Sergell, en homme de cœur, ne faisait que s'acquitter envers la France des premières leçons d'art que lui avait données à Stockholm le sculpteur français Pierre-Hubert Larchevêque (1).

« Jean-Tobie Sergell était apprenti tailleur de pierre et n'avait que seize ans, quand il entra à l'école de Larchevêque, qui avait été appelé en Suède pour y faire des statues destinées aux places publiques. Il accompagna son maître en France, en 1759, et à

(1) « Si la mémoire de Larchevêque ne vivait pas dans ses propres ouvrages, elle vivrait toujours dans ceux de son élève Sergell. » (*Mémoire sur l'ancien état des Beaux-Arts en Suède, lu à la classe des Beaux-Arts de l'Institut*, par M. T. C. Bruun Neergaard. Paris, 1812.)

leur retour il aida Larchevêque à faire les modèles des statues de Gustave Ier et de Gustave II. Ayant obtenu une pension du roi, il se rendit en 1767 à Rome. » On lui a assez reproché, au pauvre Sergell, le tout petit peu de manière qu'il contracta à tout jamais, soit dans la fréquentation de Larchevêque, soit dans les ateliers de Paris, pendant son premier séjour!

Joseph Acerbi (1), qui avait vu Stockholm en 1800, nous apprend qu'alors « les jeunes gens qui donnaient les preuves les plus évidentes de génie étaient envoyés en France et en Italie aux dépens de l'Académie de peinture et de sculpture, » fondée par le comte de Tessin. C'est sans doute en vertu du règlement de cette académie, que Sergell étudia aux deux écoles, et je ne veux pas dire qu'alors les enseignements de l'une valussent ceux de l'autre. Enfin il arrive à Rome, et là son esprit se trouve en si bon air qu'il y reste douze ans, et s'y fait, par plusieurs chefs-d'œuvre, une solide réputation. C'est à Rome qu'il sculpte en marbre ce Faune couché qu'il laissera plus tard en France. C'est à Rome qu'il exécute son fameux groupe de l'Amour et Psyché. On a encore ses nombreuses copies d'après l'antique : la terre cuite de l'Hercule Farnèse, son Germanicus, son Apollino en marbre, sa Vénus Callipyge aussi en marbre, plus grande que nature, et dont la tête est celle de la comtesse de Höpken.

En 1778 la Suède le rappelle à grands cris. Le roi qui la gouverne est l'un des plus illustres souverains de l'Europe. Gustave III rêve de sanctionner la gloire politique et la gloire militaire qu'il a faite à ce pays-là, par la gloire plus durable des arts. Il se souvient des conseils du comte de Tessin, son précepteur : « La marque la plus infaillible qu'un royaume est dans l'éclat et la splendeur, c'est lorsque les arts y fleurissent (2). » Sergell va se trouver un instrument tout préparé, dans la main de ce grand roi, instrument plein de génie, de patriotisme et de désintéressement. « Il ne tenait qu'à lui de vivre à l'aise à Pétersbourg, où l'impératrice Catherine lui offrait des conditions très-avantageuses; il aima mieux se contenter de 600 rixdales de pension et rester dans son pays. »

(1) *Voyage au cap Nord par la Suède, la Finlande et la Laponie,* trad. de l'anglais par Jos. Lavallée. Paris, 1804.

(2) *Lettres à un jeune prince par un ministre d'État, chargé de l'élever et de l'instruire,* trad. du suédois. Amsterdam, 1755, IIe partie, 1re lettre.

Dans la première des lettres que nous publions, nos lecteurs remarqueront à l'adresse du roi des mots d'une tendresse singulière, qui n'eussent été d'un autre cœur que flatterie banale, qui de Sergell n'étaient que l'expression sincère du dévouement passionné qu'il garda toute sa vie pour son bienfaiteur. Au reste, ce n'était pas de la protection que Sergell avait trouvé dans le roi, mais une chaude amitié, et en retour le sculpteur « ressentit si profondément la mort prématurée de son maître (1), qu'il tomba dès ce moment dans une mélancolie qui lui fit perdre le goût de la vie et de l'art. Les écrits contemporains parlent d'une maladie noire inexplicable qui paralysa complétement le beau talent de l'artiste. Acerbi pensait en 1804 (je cite la phrase bien trop nuageuse de Nagler) que Sergell, qui ne tendait que vers les régions supérieures, n'avait ni cherché ni trouvé sur terre un point d'appui et avait dû succomber au sort ou à lui-même.» — Quoi qu'en disent Nagler et Acerbi, la cause de l'hypocondrie de Sergell est moins difficile à comprendre que leur phrase. Il aimait son roi, cet artiste, comme on aime la grandeur de son pays, et il la voyait renversée par le pistolet d'un misérable ; il aimait l'auguste bienfaiteur qui, par l'éducation et par les grands travaux auxquels il l'avait appliqué, l'avait mis au premier rang des sculpteurs de l'Europe. Son maître mort et mort sans vengeance, Sergell ne crut plus ni à sa patrie, ni à son art, ni à sa destinée. Bel exemple de fidélité à proposer aux artistes de tous les pays.

Nous sommes ainsi faits, que même aux yeux des plus sûrs connaisseurs, le nom et la gloire de l'artiste influent sur l'attention que l'on donne à son ouvrage. De sorte que pour ne rien laisser perdre au marbre de Sergell de ce qu'il peut valoir, je ferai bien d'énumérer de suite les œuvres les plus considérables qui aient rempli sa vie. Or, il faut dire que sa vie d'artiste n'a guère duré que les douze ans pendant lesquels l'employa Gustave ; et

(1) « Lors des funérailles de Gustave, » lit-on dans l'*Histoire de l'assassinat de Gustave III, roi de Suède,* par un officier polonais, témoin oculaire (Paris, 1797), « l'aspect du buste du roi, exécuté en marbre par le professeur Sergell, et parfaitement ressemblant, que l'on plaça au milieu du cénotaphe, de manière à être très-bien vu par les assistants, rappela dans tous les cœurs généreux les belles actions, l'aimable sensibilité du prince, et fit verser beaucoup de larmes. C'est d'après ce buste, ajoute en note l'historien, qu'on a gravé le portrait qui est en tête de cet ouvrage. »

puis, malheureusement pour l'honneur de Sergell, marbres, plâtres, terres cuites, tout ce qui est sorti de ses mains, s'est peu à peu concentré dans les palais, les églises ou les musées de sa patrie, et Stockholm n'est point sur les grands chemins de l'Europe. Ainsi, après la mort du sculpteur, le Musée royal acheta, en 1815, pour la somme de 2,500 rixdales banko (5,000 fr.), la collection de ses modèles en terre cuite, c'est-à-dire les intéressantes études de son œuvre presque complet; on les a réunies dans une salle attenant au Musée et qui porte le nom de Sergell, à merveille. Le catalogue du Musée royal de sculpture (Stockholm 1854) et le *Guide de l'étranger dans Stockholm et ses environs,* par L. A. Eckmarck (1830), nous en donnent le dénombrement suivant : l'*Hercule Farnèse,* copie en bas-relief d'après l'antique;—*Femme sortant du bain et regardée par un Satyre;*— une esquisse de *la Paix de Verelä,* composée de deux figures allégoriques; — deux modèles du *Diomède enlevant le Palladium* (la statue en marbre, de grandeur naturelle, appartient à la famille Talbot en Angleterre); — *Vénus sortant du bain* (le marbre, de grandeur naturelle, est passé de la collection du duc d'Ostrogothie dans celle du comte Cederhjelm à Säby; — l'ébauche et le modèle du *Mars enlevant Vénus blessée par Diomède au siége de Troie* (le groupe en marbre, de même grandeur que le modèle, appartient à la comtesse de Platen, née de Geer); — la cire et le plâtre du groupe d'*Axel Oxenstjern* et de *l'Histoire,* dont nous reparlerons; — la terre cuite d'un groupe de *Jupiter et Junon,* qui n'a jamais été exécuté; — un petit bas-relief de *Cupidon;*— le *Faune* et l'*Othryades,* qui vont nous occuper plus loin; — le petit modèle de son *Gustave III* colossal; — trois modèles du groupe de *l'Amour et Psyché :* l'Amour s'arrache des bras de Psyché qui tâche de le retenir et s'agenouille en vain. C'est l'œuvre la plus connue de Sergell; pas un voyageur qui ne l'ait décrite; le groupe en marbre se trouve dans le même Musée, galerie des statues. C'est pour la France, représentée, hélas! par madame du Barry, que Sergell, étant à Rome, avait entrepris ce délicieux ouvrage. Mais Gustave III persuada à Sergell de l'achever pour lui et de n'en point frustrer son pays. Nous avons vu à Paris chez un expert, M. Fevre, et chez un amateur, M. Bergeron, de petites copies en marbre et en plâtre de cette merveille tant vantée. Elles laissent à peine soupçonner la grâce et le sentiment de la

pose de Psyché, agenouillée aux pieds du dieu qui lui échappe. Il semble qu'il y ait un souvenir du groupe de Sergell dans l'un des sujets en bas-relief qui décorent le piédestal du groupe de Fr. Delaistre, représentant *Psyché regardant l'Amour endormi*. Ce piédestal est signé *F. Delaistre*, 1782. Ce serait l'un de ces souvenirs involontaires que laissent dans tous les esprits les œuvres contemporaines un peu prônées.

Reprenons notre liste des terres cuites de Sergell : *Achille invoquant sa mère Thétis; — Cérès cherchant Proserpine* (la grande figure en plâtre est dans la galerie de Niobé, même musée); — *Thésée et le Centaure* (le *Guide* dit : *Achille avec le Centaure Chiron*); — *Psyché enlevée vers l'Olympe par Mercure;* — le *Germanicus;* — cariatide, esquisse en cire de la grande figure en plâtre, composée pour les fêtes des appartements royaux, et qui se voit aujourd'hui galerie de Niobé; — petit modèle du monument de Descartes; — « modèle du trophée, destiné à être élevé derrière la statue équestre de Gustave-Adolphe, esquisse en cire; — décoration de l'autel de l'église de Sainte-Claire à Stockholm, avec deux anges en attitude adorante, les figures esquisses en cire; — *la Résurrection*, esquisse en cire du bas-relief qui se trouve au-dessus de l'autel de l'église d'Adolphe-Frédéric à Stockholm; — esquisse des deux génies au-dessus de l'avant-scène du salon de l'Opéra à Stockholm, en cire; — esquisse des deux lions qui surmontent l'attique de l'hôtel de l'Opéra, en cire; — esquisse du monument, élevé à Sweaborg en mémoire du comte d'Ehrensward, maréchal de camp, en cire. » — M. Eckmarck décrit ailleurs « l'autel de la chapelle du château, en haut relief et en plâtre, commencé par Larchevesque et terminé par Sergell. Le sujet en est *le Sauveur sur la montagne des Olives*. »

Cette réunion d'ébauches et de projets donne déjà l'idée d'une carrière assez bien remplie; il faudrait joindre à cela d'innombrables bustes dispersés dans tous les palais, dans toutes les familles de Suède; le Musée possède ceux de Gustave III (1792) et de Sophie-Magdeleine, sa femme (1783); de Charles XIII (1781) et d'Hedvig-Charlotte, sa femme; du prince Frédéric-Adolphe, duc d'Ostergothland, et de la princesse Sophie-Albertine; du roi Gustave IV Adolphe (1807); tous en marbre. — Dans le Djirgarden se voit aussi le buste du poëte Bellman, ami de Sergell; — dans la Bourse, celui du baron Ch. Sparre, ancien grand gouverneur de

Stockholm. — On cite les médaillons des bustes de Gjœrwell, de Kellgrenn, de Bjœrnstahll; et combien de bustes encore, de Gustave Vasa, de Gustave-Adolphe, de Louise-Ulrique; toute l'histoire de Suède, toute la famille royale de Suède. John Carr disait, en 1804, de l'impératrice de Russie, femme d'Alexandre Ier: « Cette souveraine est sœur de la reine de Suède, qui, si l'on doit s'en rapporter au ciseau de Sergell, est elle-même un modèle de beauté. »

Au reste, Sergell, depuis sa rentrée à Stockholm, n'a guère le temps de composer à sa fantaisie; il est sculpteur officiel, premier statuaire du roi de Suède. « L'un des premiers ouvrages, au dire de Nagler, qu'il achève en 1780, à son retour d'Italie, c'est le tombeau du roi Gustave Vasa; » — plus tard il complétera le monument de Gustave-Adolphe; — il finira, en 1808, par la statue colossale de Gustave III, son seul maître.

Tel est, tel fut du moins dans la seconde période de sa vie l'artiste éminent qui nous occupe. Au moment où il écrit les lettres que nous publions, il n'entrevoit encore qu'en rêve cet avenir de grandes œuvres que lui ménagent le roi et l'intendant Rehn. Il rapporte précieusement dans son pays une renommée conquise en Italie par de longues années de travaux et par les premiers chefs-d'œuvre que nous avons mentionnés. Sergell s'adresse à un grand dignitaire des arts dans son pays, à l'homme qui a patronné ses premiers efforts et qui est pressé de jouir de ses succès à la cour de Suède. Mais il ne faut point oublier que ce personnage est lui-même tout Parisien par ses souvenirs, et qu'il a mené dans les ateliers de Paris la vie d'artiste pendant les meilleurs jours de sa jeunesse.

Paris ce 15 de septembre 1778.

MONSIEUR,

J'ai reçue la lettre obligente que vous m'avez fait la grace de m'ecrir du trente et un de juillet. J'ai tardé bien malgré moi de vous rendre la réponse à cause de la commission dont vous avès eu la bonté de me charger. Et même ancor je ne peus vous rendre comte exacte à cause que M. Belle directeur des Gobblins s'est chargé de me procurer les laines pour la Savonnerie, dont on est très jaloux ici. Cette honnête homme est très occupé en sorte que hiere au mattin quand j'étais chez lui il m'a promis que dans la semainne prochainne il me dirra s'il pourra fair mon

affaire, ou il faudra user d'autres moyens pour obtenir ces lainnes en question.

J'ai traduis en francois la note de M. Stillerstrôm et ce qui regarde cette affaire dans votre lettre que vous m'avez fait l'honneur Monsieur de m'écrir pour que Monsieur Belle puise agir avec un peut plus d'otorite ettant pour les ouvrages de Sa Majesté. J'ai laissé l'argent chez M. Tourton jusqu'à ce que je pourrai l'employer.

Je suis ici Monsieur depuis le mois passé, j'ai eu l'agrément d'avoir été accueilli on ne peut pas mieux par tous les artiste que j'ai connus à Rome et aussi de M. Pierre et les autres cheffes de l'Académie. M. Roslin me traite vraiment en ami et patriote me fesant faire les conaissences qui pourront m'être utile.

Quand j'étais chez Monsieur Pierre il me fit toutes sortes de compliments sur mon Faune, disant que je ne pourrai pas faire à moin que de fair une figure pour mon agrément à l'Académie, M. Roslin qui aime sa patrie apuya sa proposition de sorte que je suis engagé de fair un modelle avant que fair le voyage. J'ai écris à ce sujet à M. Adelcrantz (1). Je vous demande aussi Monsieur la permission de rester quelques semainnes de plus ici affin de tenir ma parole à ces Messieurs. J'ai fais cette engagement avec bien de la peinne sachant come on fait des tracasseries dans cette assemblé, mais il ne m'a pas été possible de l'esquiver. Il pourra encor arriver que je sois refusé, mais j'ai pris mon partie ettant bien persuadé que l'Académie de Paris ne me donnera ni m'oterra le peut de mérite que je peus avoir.

M. le Comte de Creuts me témoigne toutes les honnetetes imaginables ainsi que M. le Baron de Ramel. M. le Comte de Fersen et M. de Heding le chambellan sont allé au camp de Normandie. Fehrman (2) et M. Piper sont arrivé. Hals se fais toujours le plus grand honneur c'est sans contredit un très habile artistes. M. Adams (3) dans sa partie a bien du mérite; j'ai veu ses ciselures avec le plus grand plaisir. M. Lavrensen aussi se distingue par son mérite et sa conduite.

J'aurai l'honneur de voir M. Le Bas encor ce mattin de votre part car

(1) Adelcrantz, illustre architecte suédois, fut grand-intendant des arts et bâtiments sous Gustave III, et président de l'Académie des Arts de Stockholm.

(2) Est-ce de Daniel Fehrman qu'il s'agit ici? « Le graveur des médailles (du règne actuel de Gustave III) est M. Fehrmann : c'est un habile artiste, mais inférieur à son prédécesseur. » *Voyage de deux Français, etc.*, t. II, p. 127.

(3) « M. Adams conduit sous M. Sergell les grands ouvrages en bronze : c'est dans son atelier, qui communique à celui de M. Sergell, qu'a été ciselée la statue de Gustave-Adolphe. Cet artiste travaille en bronze de la manière la plus élégante et la plus finie. Il y a de ses ouvrages chez le roi, qui feraient honneur à nos meilleurs artistes français dans ce genre. » *Voyage de deux Français, etc.*, t. II, p. 129

je ne l'ai pas trouvé à la maisson deux foix que j'ai été ches lui.

Avec un attachement inviolable et le plus profond respect j'ai l'honneur d'être Monsieur

Votre très humble et tres obéissant serviteur

SERGELL.

Mes tres humbles respects s'il vous plait Monsieur aux Demoiselles. Je suis enchanté que M. Pache (1) vous a lessé ce lieux enchenteur dont je me rapelle avec sensibilité ayant eu le bonheur de passer quelques aprediné avec vous Monsieur. Vous êtes vraiment mon digne protecteur et ami. Je vous pris de dir au Roi quand vous aurrez l'occasion que si je reste ici plus longue tems Sa Majesté voudrra bien être persuadé que c'est pour me faire honneur et à la Nation et que ce ne sont pas les plaisirs de Paris qui me font reculer le terme de me jetter à ses pieds et servir mon monarque le reste de ma vie avec tout le zèle d'un sujet qui aime son roi, comme un fils chéris un père a qui il doit la vie.

Bien des amitiés à tous mes amis qui sont les vôtres Monsieur, je ne desire que l'instant d'avoir le bonheur de vous revoir et vous embrasser avec tout l'estime et l'amitié que je vous porte jusque à la fin de mes jours.

Paris ce 26 de Octobre 1778.

MONSIEUR.

Je viens de recevoir votre lettre obligente du deux, et je vois par la meme que vous n'avies pas encor recue la mienne en reponse de la votre dont vous m'aves honnoré du 31 de juillet, dans la quelle j'ai marqué la promesse de Monsieur Bell, il l'a effectué actuelement, car il a engagé M. Neilson Entreprenneur des Tapisseries des Gobelins, ce meme m'a promis que j'aurrai les laines que vous m'avez demandé dans le mois de Decembre et q'elle serront conforme a celle qu'on travaille a la manifacture des Tapis de la Savonnerie a Chaillot; C'est une faveur particuillere qu'on m'a fait car j'ai die que c'est pour le Roi. Monsieur, autant que vos chere reproches me font de la peinne connoissant mes sinceres sentimens que je vous porte jusque au tombeaux, autant votre soupson m'afflige. Je vous suplies d'etre bien persuadé qu'aucun changement d'aires pourra changer mes sentimens personelle pour vous, et encor moins me rendre ingrâ, je souhaite que vous vissiez mon cœur vous me jugeriez plus favorablement. J'ai mille defaux, mais l'ingratitude m'est inconnue; je vous

(1) « M. Pasch, peintre en portraits, fort goûté dans ce pays : il passe aussi pour attraper parfaitement la ressemblance. » *Voyage de deux Français, etc.*, t. II, p. 129.

aime, Monsieur, autant que je vous estimerai jusque a la fin de mes jours, et j'y suis autant porté par inclination come par devoir, pour toute l'affection et les bontés que vous m'aves temoignes dê l'enfence, ma reconnoissence est aussi vrai que ma mort qui seule la terminnerra. Je ne vous repete pas Monsieur ce que j'ai eu l'honneur de vous marquer dans ma derniere lettre. Je travaille a mon modelle, mon sujet est : *Otryades General Lacedemoniens qui dresse un troffé sur le champ de bataille, et qui ecrie dessue un bouclier avec son propre sang a Jupiter Garde des Trophées*. Ce sujet est tiré de Plutarque traduit d'Amiot.

Je ne conte pas Monsieur de passer que l'année ici à Paris, et partir meme dans le gros de l'hivere, je risquerrai toute, car ci tôt que ma figure serra faite, que j'espair serra dans deux mois, je me preparrerai au voyage. Car j'ai l'honeur de vous assurer sincerement entre nous soit dit, que je suis peux flatté si on me recois a l'Accademie, autant que le refus me ferra peux de peinne, car l'Academie ne donne ni ôte le merite et que je sens bien que tout retard me prive de fair ce que je desir, de servir mon Roi par mon foible talant, et je vous assur sincerement que sans la lettre de M. le Baron Adelcrantz qui m'y a engagé, je serrais deja partie.

Avec un attachement inviolable et le plus profond respect j'ai l'honneur d'etre

Monsieur

Votre tres humble et tres obeissant serviteur

SERGELL.

P. S. Mes tres humbles respects s'il vous plait aux Demoiselles et a tous mes amis qui sont les votres. Je ne desir que d'avoir biento le bonheur de vous revoir par inclination et par mille motiffes, car je depense ici plus par mois que je ne dépensois a Rome dans quatres. Mon lojé seule me coute 150 livres par mois. Le titre de sculpteur de Sa Majesté me coute mais je ne regraite rien, quand il le faut pour me faire honeur. Mons: Le Bas a encor été introuvable pour moi, ou il est en campagne ou sortie, mais je le verrai surement car j'y retournerrai la premiere foix lui laisser un mot d'ecrie. Vous saves surement Monsieur que M. Larchevesque (1) est mort, Madame va venir ici dans peux.

Paris est toujours le meme que vous l'aves veu, une ville plain d'agremens, les Francois agreables, d'un abord facile. Je n'ai qu'a me louer des acceuilles qui me font.

Quand vous rencontres M. le Baron de Taube je vous pri de lui fair milles assurences de mon attachement et que j'aurreis l'honneur de lui ecrir la semaine prochaine. Sans oublies W. C. P. Strongell.

(1) Larchevêque, le maitre de Sergell, était rentré de Suède en France vers 1776, et était allé mourir à Montpellier le 25 septembre 1778.

Paris ce 23 de novembre 1778.

MONSIEUR,

Je suis on ne peut pas plus sensible de vos lettres obligentes, j'ai le bonheur de reconnaitre en tout le soin et l'amitié que vous me témoignez. Je viens encor d'apprendre et recevoir de vous une marque de votre generosité en ce que vous prenez part à la grace que sa Majesté veut bien me fair. Je dois a vous la nouvelle ravissante et les bons témoignages que vous aves donnez de moi aupres du Roi qui m'en fait éprouver l'effet.

Je me depecheirai autant qu'il m'est possible avec mon modelle affin de pouvoir continuer mon vojage au comencement de l'anné prochainne.

C'est votre bon cœur Monsieur qui parle, dans ce moment, quand vous me faite des compliments d'avences sur mon agrement a l'Academie, cella n'est pas encor fait. J'ose dir que ci on me rend justice je doit être agrée, en comparaison des figures que je vois de ces Messieurs a l'Academie. On m'attand a pied ferme, a cause que j'ai eu le bonheur d'avoir eu une réputation qui m'a devancé de Rome; et la Place dont sa Majeste a la Grace de m'honnorer devient un motiff de jalousie. Mais malgré la disposition dont je m'apercoi dans ces Messieurs je ne fais rien que comme artiste, et ne leurs demande nulle grace, mais justice.

Vous savez Monsieur le sort de feu M^r^. Larchevesque.

Monsieur Roslin se porte bien, toujours entousiasmé de ses propres ouvrages, et for contant quand il trouve a critiquer dans les ouvrages des autres.

Je suis charmé Monsieur que vous protegez Mr Adams, c'est un aimable garcon, qui joint a du merite une exellante conduite, il serrait a souhaitter pour l'ouvrage de Gustave Adolph qu'il puisse avoir un établissement avantageux en Suède, car autrement il faudra recourir a l'Etranger qui ne se contante jamais, et risque d'être inferrieur à Adams. Il me charge de vous assurer de ses respects. Vous sipliant de lui conserver vos bonnes graces. Ainsi que Mrs Hall, Lavrensen, Fehrman et généralement tous les Suedois.

On travaille aux teintes des laines de la Savonnerie, et j'espair de les encaisser avant mon depart.

Je suis au comble de ma joie que l'accouchent de sa Majeste la Raine est hureuse, et que nous pouvons nous rejouir d'un Prince issue d'un sang aussi magnanime et genereux qui ne ferra qu'affermir notre bonheur. Par l'evenement hureuse j'ai donc l'esperence que votre ravissante nouvelle serra accomplie. Je ne l'ai dit a Personne ma joie est interne de me voir établie dans ma chere Patrie, et avoir biento le bonheur

de vous embrasser avec le plus sincere attachement et le plus profond respect dont j'ai l'honneur d'être.

Monsieur

Votre très-humble et très-obéissant serviteur

SERGELL.

P. S. Mons: Le Bas me charge de vous fair, Monsieur, Miljon de compliments il viendra chez moi cette apredine ou nous orrons le plaisir de nous entretenir encor de vous, il a recu les dessins. Il me charge de vous envoyer cette mesure pour des plange de cuivre qu'il voudrois avoir de la Suede par quelque occasion.

Mes très humbles respects s'il vous plait aux Demoiselles et des amitiés a ceux qui sont vos amis et les miens.

Paris ce 2d de jenvier 1779.

MONSIEUR,

Je vous prie de vouloir bien agréer les veux et les souhaits que je fais pour vous au renouvellement de l'année; c'est le cœur qui les dicts et j'ose me flatter que vous n'en receverez pas de plus vifs ni de plus sincères.

Ma sœur vient de m'ecrir touchant le Buste en marbre de Son Altesse Royale, je n'en ai pas eu des nouvelles depuis le mois de septembre que Mr Torngren le consule de Livorne me marqua qu'il n'avoit pas encor trouvé une occassion de l'envojer en Suede.

J'ai fini Monsieur mon modelle et je me presenterai le 30 de ce mois, j'ai été si occupé a le finir que j'ai tardé à vous rendre Monsieur mes devoirs au commencement du mois, je me flate que vous me le pardonnerrez car j'ai pour moi mes sentimens de reconnoissance que je vous porte jusque à la fin de mes jours. Je ne vous dis rien de mon modelle, j'aurrai le bonheur de recevoir votre jugement car j'emporte le moule en Suede. Il y aura des disputes à l'Academie a mon sujet car j'en ai pour et contre, nous verrons qui l'emporterra. Pour la naissance de la Princesse il n'y a eu qu'une illumination générale, le Palais Bourbon et les Invalides étaient le mieux arrangés.

Mes tres humbles devoires s'il vous plait aux Demoiselles.

Avec un attachement inviolable et le plus profond respect j'ai l'honeur d'être

Monsieur

Votre très humble et très obeissant serviteur

SERGELL.

P. S. Du reste dans les arts je n'entend rien absolument d'interessant,

on battira une nouvelle comedie dans le faux bourg St Germain, c'est Mr Pere l'aine et Dojlli (1) qui sont chargé de cette Battises.

M. Dangeviller a fait nettoyer la gallerie des Plans au Louvre, il y destine les tableaux du Roi, et les statues des grands hommes de la France, dont il y en a quatre d'executé, on travaille aux autres.

M. le Baron de Ramel est partie pour Madride. M. le Comte de Fersen, le Baron Dejer sont encore ici.

Madame Larchevesque est arrivé de Montpellier depuis le jour des Roi, elle se porte passablement bien, fort affligé de la perte de son marie et de la mediocrité de ses affaires vue que l'abée agit avec elle selon les rigueurs des loi, il lui restera peux de quoi subsister.

MONSIEUR,

Vous me permetterez de vous anoncer mon agrement a l'Academie qui a eté fait hiere au soir avec le plus grand honneur pour moi Monsieur Roslin a qui jai les plus grandes obligations m'a assuré qu'on ne m'a pas fais grace, et qu'il y a eu des discussions vive a mon avantage, vue la difference du stil a la maniere de l'École francoise.

Comme le tems prese vous me permetterez de vous en donner un detaille le courier prochain. Je n'ai pas voulus manquer en quatres mot vous partisiper ma joie, car je sais combien vous vous interessé a tout ce qui m'est aventageux, et l'amitié que vous m'avez devoué par votre cœur genereux.

Mes tres humbles respect aux Demoiselles, et mes civilites a tous nos amis.

Je vous prie Monsieur de me conserver votre protection, et recevoir l'assurence de mon attachement inviolable et le plus profond respect, dont j'ai l'honneur d'être,

Monsieur

Votre tres humble et très obeissant serviteur

SERGELL.

Paris, ce 31 de jenvier 1779.

MONSIEUR

Je vous pris de vouloir recevoir l'assurence sincère de ma plus vive reconnaissence de l'amitié que vous m'avez temoigné de m'aider aupres de Sa Majesté qui vient de me combler de ses bienfaits; je ferrai tous mes efforts de me rendre digne Monsieur de votre amitie et la protections dont vous m'honorés.

(1) Peyre et de Wailly.

Je vous suplis Monsieur de ne pas vous indisposer contre moi que je n'ai pluto remplis mon devoir de vous rendre reponse aux deux lettres que vous m'avez fait la grace de m'ecrir. Je me flatte Monsieur que vous est persuadé de mes sentimens de gratitude que je vous conserve le duran de ma vie. Le retard est occassionné d'un court vojage que j'ai fais a Londre quinze jours apres mon agrement à l'Academie, ettant ci près je voulais voir un paij et une ville dont tout le monde parle avec remarque. J'y ai trouvé quelques artiste de mérite et un acceuille très agréable, les Englais possedent des beaux cabinets en tableaus et statues antiques, au Palais de la Raine sont les beaux cartons du Divin Raffaele, et un grand nombre d'autres tableaux des grands maîtres j'ai été très-bien reccu de M. Chambers qui jouis dans ce paij la des faveurs particuilleres du Roi, il batie actuelement un grand palais ou il y a des bien belles choses pour l'architecture. Il m'a chargé de vous assurer Monsieur de ses respects. Ainsi que Martin, qui a du talant et fait assé bien ses affaires pour bien vivre; il est marié dont il aurrait bien put se dispenser, mais son assiduité le tir d'affaire et il vie honorablement.

J'écris par ce même courier a Son Excellence Lieven pour la remercier de ses bontés et lui marquer que j'achetterrai la lorgnette dont vous m'avez chargés. Ainsi Monsieur que la comission des manchettes brodés que je tacherrai de bien choisir, pour le remboursement je vous prit de ne pas y songer avant que je vous les porterrai.

Je suis bien faché de ne pas pouvoir vous donner aucune nouvelle du Buste de Son Altesse, car depuis le commencement de mon arrivé à Paris Monsieur Torngren ne m'en a donné aucun avis s'il a dejà envoyé les caisses en Suede. Je vous prirrai Monsieur de dir un mot à M. le Baron Taube, s'il voulait avoir la bonté d'écrir à M. Torngren comme j'ai en meme temp expedié des caisses qui appartient au Roi renferment des vases et bronzes, par ce mojen nous pourrions savoir quelques nouvelles. M. Roslin, Taravale, et les autres Suédois sont très sensible Monsieur a votre resouvenir, et me charge de vous assurer de leurs respects.

M. Piper est resté en Engletair. M. Palmsteds est partie il y a quelques jours pour Rome j'ai oublié Monsieur de vous fair un million de compliment de M. Asp segretair à Londres.

Je suis tres charmé que le Prince sois de l'Academie c'est un seigneur qui aime les arts et qui a un sentimens naturele de les bien envisager.

Mes tres humbles respects s'il vous plait aux Demoiselles, je suis on ne peut pas plus sensibles a leurs resouvenir.

Je pars Monsieur le mois prochain sans retard, pour avoir le bonheur de me jetter dans vos bras, et vous remercier de vive voix de toutes vos

bontés et vous assurer de mon plus sincère attachement. Avec le plus profond respect j'ai l'honneur d'être

Monsieur

Votre très humble et très obeissant serviteur

SERGELL.

Paris ce 29 de mars 1779.

P. S. Au premier jour je verrai M. le Bas de votre part, et lui rendre conte de ce que vous me marquez.

Nous n'avons pas voulu interrompre la suite de ces lettres qui donnent, outre les renseignements personnels à Sergell, de si piquantes lumières sur ces colonies d'artistes étrangers établies à Paris, d'où ils devaient remporter dans leur patrie les habitudes et le goût français; — et puis aussi sur l'esprit académique de notre école qui inquiète le pauvre Sergell, à tort, c'est vrai, mais beaucoup plus qu'il ne veut en convenir. Revenons aux deux ouvrages de lui, dont il parle en ses premières lettres, et qui auraient dû, l'un surtout, conserver en France un témoignage ineffaçable de son rare mérite.

Parlons d'abord du Faune, et cherchons sa trace : on trouve bien, en effet, dans l'*Explication des tableaux, statues, bustes,* etc., *composant la galerie du Palais du Sénat, an* XI (1803) : « *Sergel, premier sculpteur du roi de Suède.* Un Faune couché, fait à Rome. » — L'année suivante, 1804, on ajoute au catalogue, sous le même nom, « un Centaure. » La notice des sculptures du Musée de Stockholm, s'appuyant sans doute sur le dire de notre catalogue français, ajoute à sa mention de la terre cuite de Sergell : « Groupe exécuté en marbre pour le compte du gouvernement français; il se voyait autrefois au palais du Luxembourg, à Paris. » Mais nous croyons plutôt qu'il faut reconnaître là, par une transposition du catalogue de 1804, le *Centaure copié d'après l'antique,* attribué, en 1803, au sculpteur Le Sueur. L'attribution du Centaure à Sergell se maintient, d'édition en édition, jusqu'en 1816, époque à laquelle son « Faune couché » disparaît du catalogue du Musée du Luxembourg, ne laissant au nom de Sergell que ce malheureux *Centaure*, qui, en 1818, lui est même retiré pour être mis sous le nom de Houdon. — De ce jour, le nom de Sergell, encore qualifié du titre de « premier sculpteur du roi

de Suède » dans le catalogue de 1816, deux ans après sa mort, s'oublie si profondément, que, dans l'inventaire des sculptures appartenant à la collection royale, achevé en 1824, le chef-d'œuvre de Sergell se trouve ainsi décrit : « *Inconnu* (1) (un Allemand) : Faune ivre, couronné de raisins et couché sur une draperie. Statue en marbre blanc. H. 0,60. — L. 1,20. — Palais de Versailles. »

Voici vraisemblablement ce qui était advenu du Faune de Sergell : lorsqu'on avait enfin appris au Luxembourg la mort du sculpteur suédois, on avait pensé que son ouvrage ne devait plus rester dans un musée consacré spécialement aux œuvres des artistes vivants, et comme, vers ce temps-là, le roi Louis XVIII se préoccupait non-seulement de faire restaurer les anciens plafonds du Palais de Versailles, presque détruits par le temps et par l'abandon, mais aussi de faire remeubler de peintures et de sculptures les appartements nus et déserts qu'il avait vus si splendides trente ans auparavant, le Faune avait été transporté là, comme y fut transporté plus tard le *Naufrage de la Méduse*. Puis, quand vint l'idée de consacrer Versailles tout entier à un musée historique, le malheureux Faune, sans nom, sans utilité, et partant sans gîte, dut se résigner à la nuit et à l'affront des magasins, d'où le conservateur, M. Eud. Soulié, le tira pour en décorer une salle de ses bureaux ; c'est là que je l'ai trouvé et reconnu, guidé par les lettres, les catalogues et les inventaires.

On lit partout que le Faune en marbre, qui se voit dans la galerie des statues à Stockholm, et notre Faune à nous, placé autrefois au Luxembourg, sont la répétition d'un même modèle. Erreur de plus sur le pauvre Sergell ; ce sont bien deux ouvrages nés

(1) O fortune des noms, hasards de la gloire ! c'est à l'heure où le seul et excellent ouvrage que la France eût de Sergell venait de tomber dans ces vastes limbes de l'*inconnu*, qui dévorent si vite, et souvent pour toujours, les auteurs de tant de chefs-d'œuvre, c'est à cette heure-là que, dans un libretto d'opéra, M. Scribe ravivait devant le public français le nom du sculpteur ami de Gustave III :

> Et toi, grand statuaire, honneur de la Suède,
> Je veux te commander des chefs-d'œuvre nouveaux.

Et le poëte d'opéra rappelait dans une note que « Jean-Tobie Sergell, fils d'un paysan suédois, le plus grand statuaire de la Suède, ami de Canova, qu'il a surpassé en certaines parties, fut le favori et le protégé de Gustave III, pour qui il composa ses plus beaux ouvrages, le groupe de Cupidon et Psyché, Diomède enlevant le Palladium, etc., etc. » M. Scribe se gardait bien de parler du Faune et de l'Othryades.

d'une même pensée, mais fort différents d'attitudes et de détails; il suffit de rapprocher les descriptions des deux marbres; voici celle du catalogue suédois : « Le jeune Dieu des bois, ivre et couché sur une peau de bouc (*nebris*) comme en portaient les bacchantes, tient le bras droit posé contre une outre de vin, et dans l'autre main au repos une grappe de raisin. La main gauche tient le bâton courbé (*logobolon*), levé au-dessus de la tête. On reconnaît le Faune, aussi bien à sa bouche qu'ouvre le rire du plaisir, qu'à sa queue et à ses oreilles pointues. Cette statue, ajoute le catalogue, est une répétition d'une pareille qui, dans l'origine, a été exécutée pour M. de Breteuil. Elle a été sculptée à Rome en 1774. »

Notre Faune de Versailles (n° 1920 de l'inventaire de la Restauration) est couché sur une draperie, non sur une peau de bouc. Il se relève à demi, ou plutôt on voit qu'il se roule dans sa joyeuse ivresse. Son pied gauche s'appuie contre terre; sa jambe droite est toute jetée en l'air. De sa main droite il tient des grappes de raisin; sa main gauche, dont l'index et le grand doigt s'allongent sur la joue, caresse sa barbe et son menton. Sa flûte de Pan est près de lui. Toute cette figure, dont la proportion est de petite nature un peu courtaude, est d'ailleurs pleine de vie et de mouvement. L'exécution est ferme et simple; le torse est d'un modelé vigoureux et très-beau. L'ajustement des mains avec la tête qui est renversée sur l'épaule gauche est vraiment d'un grand sculpteur, bien pénétré de l'art antique. Largeur des plans, caractère de la composition et des formes, le Faune est de ces choses qu'on ne trouve qu'à Rome, et qu'on ne sculpte que là, au milieu des chefs-d'œuvre païens. Et Canova qui croyait faire de l'antique!

Aussi nous, qui n'avons pour juger Sergell qu'un seul ouvrage, avouons-nous notre embarras à comprendre ce que dit Nagler du reste de manière que son apprentissage sous des maîtres français laissa, même dans sa maturité, au talent de notre Suédois : « Sergell, dit-il, appartient au nombre des rares artistes qui n'ont pas suivi le mauvais goût d'alors, pour s'attacher à l'étude de la nature et de l'antique. Il a mérité par là, entre les restaurateurs du bon goût, une place des plus honorables. Il réunissait en lui tout ce qui pouvait élever un artiste, mais il n'a jamais pu cependant se défaire complétement du maniéré, auquel il sacrifiait par ses premiers principes et par les éléments d'art

dans lesquels il avait été élevé avant d'aller à Rome, et qui ont toujours enchaîné son esprit, du reste si pur et si plastique. » — En vérité, bien prévenu serait qui songerait à Coustou, à Larchevêque, aux Adam, devant le Faune de Sergell. On penserait plutôt à quelque petit bronze antique, agrandi et mis en marbre.

L'Othryades, c'est autre chose; et, surtout s'il avait été sculpté en France, je ne dis pas qu'impressionné par le souvenir de ses anciens maîtres et par le goût de ses futurs confrères, Sergell nous eût fait de son Lacédémonien une œuvre aussi profondément dégagée du moderne.

Pour cet Othryades, dont nous le voyons si occupé pendant son séjour à Paris, et qu'il y composa dans le but d'y soutenir « la réputation qui l'avait devancé de Rome, et de se faire honneur et à sa nation, » en se faisant agréer à notre Académie royale de Peinture et Sculpture, la question est encore plus embrouillée que pour le Faune. Le modèle fut bien en effet présenté à l'Académie le 30 janvier 1779. Les registres en font foi et ajoutent que « M. Jean Sergell, sculpteur de Stockholm en Suède, âgé de trente-huit ans, agréé, exécutera en marbre la figure d'Othriades, Lacédémonien, mortellement blessé et dressant à Jupiter un trophée de ses armes sur lesquelles il écrit avec son sang. » — Il n'était pas dans les usages de l'Académie que le morceau sur lequel un artiste était agréé restât la propriété de l'Académie. Ce morceau n'était fait que pour constater le degré de talent du candidat. Cependant il est certain que le modèle en plâtre de Sergell demeura à l'Académie, et y fut même honoré, puisque ce plâtre figura au Salon de 1779, sous le n° 293.

Nous pouvons même citer, grâce à notre ami M. P. Mantz, deux appréciations contemporaines; la seconde est par bonheur plus précise que la première, dont l'auteur craint évidemment de se compromettre :

« On ne juge pas cette année que M. Foucou ait répondu à la haute opinion qu'on avait conçue de lui précédemment : tous ses ouvrages, en petit nombre et de petite manière, sont froids, même un buste de Régnard. Puisse M. Sergell, agréé qui entre dans la carrière, et le dernier aussi dont je ferai mention, mieux soutenir son essai! C'est un très-beau sujet : Othryadès, Lacédémonien, resté seul sur le champ de bataille, et blessé mortellement, dresse à Jupiter un trophée, sur lequel il écrit avec son sang. Il

est à présumer que, s'imposant une pareille tâche, on se sent la force de la remplir; tâche difficile en ce qu'elle exige plus de tête que de main, que l'exécution en doit être simple et l'expression sublime. Il faudra voir le modèle rendu en marbre, pour décider du degré de mérite du compositeur. » *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 233. (Édit. 1784.) (Lettres sur les peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale, exposées au Salon du Louvre, le 25 août 1779.)

« On a de M. Sergell une étude superbe et de l'expression la plus admirable. C'est Othryades, Lacédémonien, etc. » *Lettre d'un Italien sur le Salon. Mercure de France.* Septembre 1779, p. 140.

Bien mieux, nous savons que l'œuvre de l'agréé Sergell continua à tenir sa place dans les salles où l'Académie montrait avec orgueil les morceaux de réception de ses membres. D'Argenville le fils, dans sa *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés dans les salles de l'Académie royale*, Paris, De Bure, 1781, nous apprend que l'Othryades de M. Sergell était conservé avec d'autres plâtres et moulages de l'Académie dans la Galerie d'Apollon au Louvre. Par malheur le plâtre ne dura point ce qu'aurait duré le marbre : il n'est trace du modèle de Sergell ni dans les magasins du Louvre, ni dans ceux de l'École des Beaux-Arts.

Sergell avait annoncé à Rehn qu'il emportait le moule en Suède. Il n'avait pas le temps, en effet, d'exécuter son œuvre en marbre sous les yeux de l'Académie. Mais, de retour en son pays, que fit-il? Nous ne trouvons à Stockholm que la terre cuite de l'Othryades. M. Eckmarck est assez bien informé quand il dit que c'est là le « modèle de l'ouvrage de réception de Sergell dans l'Académie de Peinture et Sculpture de Paris; » mais le catalogue suédois du Musée royal de sculpture prétend que « cette figure, si remarquable au point de vue anatomique, a été exécutée en marbre pour le gouvernement français, en 1799, et orne le jardin des Tuileries à Paris. » — Nous avons beau frotter nos yeux, nous ne voyons point l'Othryades dans le jardin des Tuileries; nous ne le trouvons dans aucune description de ce jardin; les souvenirs déjà bien anciens du restaurateur des sculptures du même jardin nous affirment n'avoir jamais connu rien de semblable. Faut-il croire à l'hallucination d'un touriste suédois? Tant de détails entassés : le marbre, 1799, les Tuileries; voilà une fable

bien compliquée; et cependant, malgré notre bon vouloir, nous ne trouvons point trace d'une demi-réalité.

Et ce n'est pas tout : comment notre pauvre tête ne serait-elle pas troublée par l'ubiquité fantastique de cet Othryades? M. Depping, érudit froid et consciencieux, historien prudent et exact, écrivait en 1825, dans la grave *Biographie universelle :* « De l'Italie, Sergell se rendit à Paris, où son talent était déjà apprécié; il fut reçu membre de l'Académie des Beaux-Arts, après avoir fait pour sa réception un Othryade, soldat grec blessé, charmant morceau de grandeur demi-naturelle, qui fait maintenant partie de la Galerie du Luxembourg, où l'on a vu aussi de lui un Faune couché, fait à Rome. » Qui oserait garder une incertitude après cette affirmation si précise et si tranquille? Qui ne croirait, après une description aussi vraie et aussi minutieuse, que M. Depping a vu et voit tous les jours l'Othryades dans la Galerie du Luxembourg? Il n'en est rien : le catalogue du Luxembourg, en 1825, ne connaît ni Sergell, ni Othryades, ni soldat grec blessé. Point d'Othryades dans les appartements, point d'Othryades dans les jardins du Sénat. Faut-il croire que l'histoire des arts était celle à laquelle M. Depping attachait le moins d'importance? Encore mieux vaut douter des historiens que des catalogues. Et pourtant celui de Stockholm !

Le fond de ma pensée, le voici : l'Othryades, bien que Sergell n'en parût point trop mécontent dans ses lettres, n'était ni par ses proportions, ni par son sujet, une sculpture qui pût tenter Gustave III pour la décoration de ses palais; et puis, s'il avait exécuté son modèle en marbre, Sergell eût été obligé à l'envoyer à Paris par son désir d'être vraiment académicien ; et c'était bien du temps à perdre dans le grand flot de ses travaux. Moins nous croyons au marbre, plus nous regrettons le plâtre.

Nous rencontrons encore dans l'œuvre de Sergell un monument qui intéresse particulièrement la France : c'est celui de Descartes. — Et par là, le sculpteur suédois a une sorte de parenté avec notre directeur général des musées, M. le comte de Nieuwerkerke, auteur du monument de Tours. Vous rappelez-vous ce que les *Mémoires* de Huet racontent du tombeau primitif :

« La mémoire de Descartes, mort à Stockholm deux ans après y avoir été appelé par la reine, était encore fraîche parmi les Suédois. Au delà du faubourg-nord de la ville est un cimetière

destiné à recevoir les restes de ceux qui sont morts hors de la communion luthérienne. Ayant appris que Descartes y était enterré, et qu'il y avait un tombeau remarquable, j'y allai aussitôt et trouvai une espèce de construction assez grande, faite de planches de sapin, ornée d'inscriptions magnifiques et chargée des louanges de ce philosophe. Tout cela était l'œuvre de Pierre Chanut, ambassadeur de France en Suède, chez qui mourut Descartes. Comme cette masse de bois avait reçu la forme et la couleur d'une pierre tumulaire, et que l'inscription portait que le corps de Descartes reposait *sub hoc lapide*, un plaisant qui ne s'est pas fait connaître avait substitué *ligno* à *lapide*. » *Mémoires de Daniel Huet, évêque d'Avranches, traduits par Ch. Nisard.* Paris, Hachette, 1853, p. 69-70.

Depuis 1770, c'est dans l'église d'Adolphe-Frédéric qu'il faut chercher le monument de notre grand philosophe. A cette époque, à Stockholm, s'il faut en croire le *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne, fait en* 1790-1792, Paris, Desenne, 1796 (1), Gustave III, alors prince royal, fit exécuter par Sergell, à la mémoire de Descartes, la composition ainsi décrite par le catalogue des sculptures du Musée : « Un génie éclaire le globe du monde avec un flambeau qu'il tient dans une main, et de l'autre main enlève le voile qui couvrait l'univers. » Les deux *voyageurs français* prétendaient ce monument fondu en plomb. Le catalogue le dit en plâtre. Nous avons sur ce point assez embarrassant interrogé les souvenirs d'un artiste suédois; il croit être bien assuré que l'ouvrage est tout entier de plâtre, mais de plâtre peint en noir. Il n'est que trop vrai que les matières nobles ont manqué très-souvent au ciseau de Sergell, et ce remarquable sculpteur était digne de naître dans un royaume plus abondant en marbre et en bronze, ou moins borné dans ses finances. Nous ne pouvons attribuer qu'à cette double pauvreté de son pays le grand nombre d'ouvrages que nous voyons de lui restés à l'état de modèle ou de plâtre, tels que le groupe de Jupiter et Junon, le petit bas-relief de Cupidon,

(1) Ce Descartes avait laissé un grand souvenir dans l'esprit des Suédois, car, suivant les deux *voyageurs français*, on montre encore « dans le cimetière, l'endroit où son corps fut déposé avant qu'on le renvoyât en France. » La translation des restes de Descartes, du cimetière de Stockholm dans l'église Sainte-Geneviève, à Paris, se fit en 1666.

le Désespoir d'Achille, la Cérès, le Christ au jardin des Oliviers, les Anges de l'autel Sainte-Claire, et, dans la même église que le tombeau de Descartes, le bas-relief « d'un très-bel effet, » qui se voit au-dessus du maître-autel, et qui représente la Résurrection. C'est l'un des ouvrages les plus vantés de Sergell.

Mais le plâtre de ce sculpteur qui fait le plus de honte à la Suède est son fameux groupe colossal d'Axel Oxenstiern et de l'Histoire, composé pour servir de complément au chef-d'œuvre de Larchevêque, son maître. Même après la mort de Gustave III, nul ne doutait à Stockholm que cette belle œuvre ne s'exécutât.

Il faut entendre les deux *voyageurs français,* que nous citerons de nouveau tout à l'heure, parler de la « statue équestre de Gustave-Adolphe, devant l'Opéra, sur la place du Nord : son placement a eu lieu le 15 mai 1791 ; le transport depuis l'atelier du sculpteur, quoique peu éloigné, et les frais du placement, ont monté à 6,000 rixdales. Les proportions du cheval et de la statue sont absolument les mêmes que celles de la statue renversée de Henri IV à Paris. Elle pèse en tout 150 schippunds. Derrière, au bas de la statue, sera un grand trophée, dans lequel on distinguera les boucliers et les écussons des différents peuples vaincus par Gustave-Adolphe; autour seront les bustes en médaillons des cinq principaux généraux de ce prince : Bauer, Torstenson, Jacques de Lagardie, Horn et Saxe-Weymar. Ils sons finis; le tout est de L'archevêque, excepté la décoration d'en bas et ce qui reste à y placer ; cette dernière partie est de Sergell, qui a donné les desseins et s'est chargé de l'exécution. Au bas sera la statue d'Oxenstiern, dictant à l'Histoire la vie du roi ; ce qui fera un très-bel effet lorsque tout sera en place. La statue, telle qu'elle est aujourd'hui, n'a point mauvaise grâce : elle nous avait paru beaucoup moins bien dans l'atelier du sculpteur. Nous avons trouvé assez extraordinaire que l'écharpe de Gustave-Adolphe fût placée de gauche à droite ; comme elle est destinée à couvrir l'épée, il nous semble que le but est manqué; le piédestal est en granit. Les entrepreneurs de la manufacture de porphyre de Dalécarlie, voulant faire connaître avantageusement leur fabrique, avaient offert de s'en charger au même prix; on n'y a pas consenti et nous ne concevons pas pourquoi. Cela eût été beaucoup plus beau; car, finalement, le granit est en Suède ce que sont ailleurs les pierres, au moins pour la quantité qu'on en trouve, si ce n'est pour la beauté. »

John Carr, dans son *Été du Nord* (1804), t. Ier, p. 109, parle de la décoration du piédestal de Gustave-Adolphe, des médaillons de généraux, « de la figure d'Oxenstiern et de celle de l'Histoire qui montre du doigt une inscription rappelant les exploits de ce souverain, » comme de choses que *l'on voit,* et qui sont placées à demeure. Ce n'était par malheur qu'un projet, et projet il est resté. Le groupe colossal en bronze devait être appliqué devant le piédestal ; et tous s'accordent à en louer l'invention et l'aspect. On en a jugé la fonte trop dispendieuse, et le modèle en plâtre est resté dans la galerie-ouest du château de Stockholm. Pour l'honneur de la Suède on l'en tirera quelque jour.

Ceux de nos compatriotes que l'émigration ou les voyages amenaient à Stockholm étaient charmés de trouver dans l'atelier du premier sculpteur du roi tant de souvenirs de leur pays ; il n'y avait guère de ses ouvrages qui ne portassent par leur histoire la marque de sa vieille sympathie pour la France, et jusqu'aux tableaux qui décoraient son atelier leur parlaient de ses préjugés invétérés en faveur de notre école. Aussi le payaient-ils en enthousiasme.

Nous lisons dans le *Voyage de deux Français, etc.,* t II, p. 121-124 : « M. Sergell, Suédois, le plus célèbre sculpteur existant aujourd'hui. Canova, Vénitien, est le seul qui puisse lui être comparé ; cet artiste jouit d'une grande considération ; le roi vient souvent à son atelier ; les seigneurs et même les dames suivent l'exemple du souverain ; mais ces visites sont devenues si fatigantes, que sa porte est souvent fermée, et qu'on fera bien de le prévenir lorsqu'on voudra le voir chez lui. Il est chargé de faire la statue pédestre, en bronze, que la bourgeoisie a décidé d'ériger au roi : nous en avons vu le modèle de proportion ; le roi est debout, ayant l'air de marcher, la main gauche appuyée sur le gouvernail d'une galère, attribut qui convient également au genre de victoire qu'il a remporté, et à la révolution après laquelle il a pris le timon des affaires ; de la main droite il tient une branche d'olivier, symbole de la paix ; il fait face à l'église du côté du château, tournant le dos à la mer, dont il est très-près ; il a l'air de débarquer et d'apporter la paix à ses peuples. Les proportions de la statue seront de onze pieds ; le sculpteur s'est écarté le moins possible du costume suédois, qui, grâce au manteau, produit un bon effet ; il s'est seulement permis quelques changements dans la

manière de l'attacher : cette statue est pleine de grâce et de vie ; il espère qu'elle sera finie en 1796. Nous avons vu dans son atelier le groupe de *l'Amour et Psyché,* en marbre, de grandeur naturelle, destiné pour le roi, qui doit le placer à Haga (1) ; c'est un des plus beaux morceaux de sculpture moderne : Psyché est à genoux aux pieds de l'Amour ; le poignard et la lampe qui sont à ses côtés, désignent le moment qu'a choisi l'artiste. Il avait d'abord eu le projet de faire détourner la tête à l'Amour, en repoussant Psyché ; c'eût été beaucoup plus facile ; l'expression de son visage qui présentait de grandes difficultés en le fesant envisager Psyché, n'en offrait plus du tout ; mais M. Sergell a préféré avec raison cette dernière attitude : l'Amour regarde froidement Psyché, et la repousse avec un dédain tranquille, et tel qu'il convient à un dieu offensé. Les deux figures sont nues, et toutes les parties du groupe offrent des beautés frappantes ; c'est un chef-d'œuvre qui mérite d'être longtemps considéré ; il avait été originairement destiné pour madame du Barry. Ce même groupe a été exécuté en petit pour le duc de l'Infantado et pour le baron Armfelt à qui le roi en a fait présent : il coûte (en petit) 1,000 rixdales. M. Sergell avait aussi chez lui deux beaux bustes de Gustave Vasa et de Gustave-Adolphe, commandés autrefois pour le roi de France ; ne sachant plus à qui s'adresser, il les a gardés jusqu'à ce qu'un moment plus favorable leur permette de suivre leur destination. Les événemens ayant dû lui faire perdre toute espérance, nous ignorons ce qu'ils sont devenus. (Nous avons lieu de croire que l'impératrice de Russie en a fait l'acquisition.) Un bas-relief du prince royal en buste ; il n'y a rien au monde de plus ressemblant. On trouverait difficilement un établissement plus commode et plus complet que celui qu'occupe cet artiste ; il a chez lui quelques tableaux agréables, la

(1) « On bâtissait (en 1791) à Haga, à un quart de lieue de la porte du Nord, un nouveau palais qui aurait été magnifique. Després en était l'architecte : il était hors de terre et aurait pu être entièrement fini en 1796 : nous ne savons si on le continue. Le beau groupe de *l'Amour et Psyché* (de Sergell) devait être à Haga : le roi y faisait construire exprès un petit temple absolument dans le goût antique : il formera un carré : au fond sera une niche : le jour viendra par le haut. » *Voyage de deux Français, etc.*, t. II, p. 199. — Le palais a été abandonné ; mais le temple a été achevé ; et nous ne comprenons pas qu'on n'y ait pas mis le chef-d'œuvre de Sergell. C'eût été plus d'honneur pour lui, que d'être conservé dans le chaos d'un musée. Nous verrons tout à l'heure qu'après l'assassinat de Gustave III, l'artiste garda son groupe dans son atelier, et résolut de ne l'en laisser sortir qu'à sa mort.

plupart de l'école française; il estime beaucoup une tête de vieillard, du Guide, et un *Amour badinant avec un Satyre,* de Carlo Cignani : la figure de l'Amour est charmante. Il possède une statue antique d'un Faune dont il fait le plus grand cas; il est debout, les jambes croisées, appuyé contre un tronc d'arbre, au pied duquel est un petit enfant : la tête a été restaurée ainsi que le bras droit; le reste est de la plus belle conservation. M. Sergell joint à son grand talent pour l'exécution, celui de parler de son art de la manière la plus satisfaisante et la plus instructive; un très-grand mérite à nos yeux, c'est qu'il en parle avec la même complaisance aux gens de l'art et à ceux qui n'ont d'autre titre que l'envie de s'instruire, et quelquefois la simple curiosité; or, c'est là un genre de mérite bien rare, même chez les artistes médiocres, et à plus forte raison chez un homme d'un talent aussi supérieur. »

Voici comment un voyageur anglais parlait à son tour, en 1804, de ce « grand génie sur le déclin de sa vie » :

« La réputation du sculpteur *Sergell* nous attira bientôt à sa maison, où nous vîmes son Cupidon et sa Psyché, statues merveilleuses, dont il a résolu de ne pas se défaire, à quelque prix que ce soit, avant cet événement qui suspend et immortalise les ouvrages du génie : il règne dans la composition de ces statues une finesse de contours, une grâce, un sentiment que l'on ne peut décrire. — Nous eûmes aussi la satisfaction de contempler, dans un édifice purement préparatoire, la statue colossale et pédestre, en bronze, de Gustave III; elle venait d'être jetée en moule, et on lui donnait le dernier poli : c'est un présent des habitants de Stockholm, qui coûtera quarante mille livres sterling. Ce monument est destiné à perpétuer la mémoire du célèbre combat naval où ce prince remporta une victoire signalée sur les Russes, en 1790. Le roi est représenté avec une physionomie douce mais imposante, qui, dit-on, lui ressemblait, s'appuyant d'une main sur un gouvernail, et présentant de l'autre une branche d'olivier; il chausse le brodequin, et est revêtu de l'élégant costume qu'il avait introduit dans ses États, et qui tient beaucoup des anciens vêtements espagnols. C'est une très-belle production, et on doit la regarder comme le dernier effort du talent inimitable de son célèbre auteur. Un piédestal d'un bloc solide de porphyre est déjà prêt à recevoir cette statue sur le quai, qui, dans l'endroit où elle

sera placée, prend la forme d'un croissant (1). Sergell, dont le talent a été si longtemps et si justement admiré, marche à pas précipités vers la tombe; et, quoique parvenu au comble des honneurs et des richesses, il est en proie à un genre de mélancolie qui ne devrait s'attacher qu'à l'indigence et au mépris. Cette inexplicable maladie prive ses nobles occupations de leur charme, le rend insupportable à lui-même, et le dégoûte du monde entier (2) : il confirme cette funeste vérité, que les chagrins de l'âme peuvent seuls rendre un homme indifférent aux suffrages et aux applaudissements de ses concitoyens. La situation où se trouve le malheureux Sergell est telle, qu'il se montre insensible à l'attachement des amis de sa jeunesse, comme à l'admiration de ses concitoyens, et que celle des étrangers ne lui fait éprouver aucune satisfaction. Visible seulement pour ses ouvriers, qui ne l'approchent que difficilement, cet illustre artiste s'abandonne à la plus sombre misanthropie; il vit dans un isolement, dans une tristesse qui prennent nécessairement sur sa santé; mais quand ce statuaire aura fourni son illustre carrière, les connaisseurs se prosterneront devant ses ouvrages; l'opulence recherchera le marbre que son ciseau aura touché, et le temps enregistrera son nom dans les annales de la célébrité. » *L'Été du Nord, ou Voyage autour de la Baltique, par le Danemark, la Suède, la Russie et partie de l'Allemagne, dans l'année* 1804, par John Carr, écuyer; traduction de l'anglais, par T. P. Bertin. Paris, Chaumerot, 1808, t. Ier, p. 172-175.

Nagler raconte « qu'en l'année 1811, l'esprit de Sergell s'é-

(1) « La statue de Gustave III, ouvrage du célèbre sculpteur Sergell, vient d'être érigée sur la place où ce roi descendit à terre à son retour de la Finlande, après la paix de Vercela (*sic*). L'inscription gravée au pied de la statue porte ces mots : Gustave III, législateur, vainqueur, restaurateur de la paix, par la bourgeoisie de Stockholm, 1802 (*sic*). » *Magasin encyclopédique*, 1808, t. II, p. 161.—La statue de Sergell, moulée en bronze par Apelquist, fut en effet découverte le 24 janvier 1808, anniversaire de la naissance du roi. La date du piédestal n'est pas 1802, comme on le pense bien, mais 1790. Le mouvement de cette statue, qui décore la place de Skeppsbron, est, m'a-t-on dit, volontairement imité de l'attitude de l'*Apollon du Belvédère*.

(2) « Malheureusement Sergel s'est retiré du monde; en proie à la plus profonde mélancolie, il vit dans la solitude, et n'est visible que pour ses domestiques. » Jos. Acerbi, *Voyage au cap Nord, par la Suède, la Finlande et la Laponie, etc.* —Ácerbi visitait Stockholm en 1800.

claircit de nouveau, et déjà on le croyait rendu complétement à sa patrie, lorsqu'il mourut, » à Stockholm, le 26 février 1814. Il mourut chargé d'honneurs, chevalier de l'Ordre de Vasa, professeur de l'Académie de Stockholm, membre des Académies des Beaux-Arts de Rome, de Vienne, de Berlin, de Copenhague, de Munich (1); mais je suis sûr que nul de ces titres ne le flatta plus que celui qu'il reçut, le 14 mai 1803, d'associé étranger de l'Institut national de France. Hélas! j'ai ouï dire que, sur les registres de l'Institut, la date de mort de Sergell n'avait pas été bien connue; et nos lecteurs ont vu comment, pour nos musées de France, ce grand nom, si retentissant dans tout le Nord, s'était tristement perdu en chemin, dans le trajet de l'un de ses chefs-d'œuvre de Paris à Versailles. PH. DE CHENNEVIÈRES.

A Monsieur le directeur de la *Revue universelle des Arts.*

Post-scriptum. — Pendant que mon Sergell courait, sur votre *fiat lux,* Monsieur, se faire imprimer à Bruxelles, je mettais enfin la main (cela est toujours ainsi) sur le livre de Marianne d'Ehrenström, publié à Stockholm en 1826, et qui a pour titre : *Notices sur la Littérature et les Beaux-Arts en Suède.* J'y ai trouvé mille précieux renseignements sur les divers artistes suédois dont la France a éprouvé les talents, et je suis d'autant plus inconsolable de n'avoir point connu ceux qu'elle donne sur Sergell, que l'on y sent à chaque mot les souvenirs tout frais de l'amitié du célèbre sculpteur. Marianne d'Ehrenström ne nous fait guère connaître d'ouvrages nouveaux de Sergell, si ce n'est peut-être le *Mausolée du grand Linné à la cathédrale d'Upsal;* elle nous apprend en outre que « le mausolée pour la cérémonie funèbre de Gustave III fut exécuté en plâtre par Sergell, à l'église de Riddarholm. La Suède y est représentée sous les traits d'une femme antique, couronnée, assise en profonde méditation à côté du piédestal, sur lequel le buste du Roi est posé. Au bas du piédestal sont couchés deux lions superbes, qui expriment une douleur déchirante. » Cette douleur, nous l'avons dit, elle a dévoré Sergell. Marianne d'Ehrenström raconte, à propos de la statue en

(1) *Le Magasin encyclopédique* annonça (1812, t. VI, p. 159) que l'Académie royale de Munich venait de procéder à l'élection d'un certain nombre d'associés : « Parmi les membres honoraires étrangers, on remarque M. Sergell, de Stockholm. »

bronze de Gustave III, que « c'est un des ouvrages qui occupèrent longtemps le génie et le cœur du sculpteur. Je l'ai souvent vu travailler à cette statue. Il s'arrêtait, les larmes lui coulaient le long des joues, et il me disait : Ah! madame, que ne l'avez-vous connu, ce prince étonnant, ce prince magnanime! Pourquoi les dieux ne veulent-ils pas m'accorder la grâce qu'ils accordèrent jadis à Pygmalion! »

Quant aux œuvres de Sergell qui intéressent particulièrement la France, nous rencontrons sur elles quelques détails nouveaux, mais non toujours très-exacts : « Le fameux groupe en marbre blanc de *Psyché et l'Amour,* de grandeur naturelle, fut commencé à Rome pour madame du Barry, mais fut achevé pour Gustave III, l'an 1787. Canova, en le voyant, s'arrêta subitement, le contempla avec une profonde méditation, et s'écria tout à coup : — Que n'est-il de moi (1) ? »

Ce serait donc pendant son second voyage en Italie, lorsque, avec son ami le comte d'Ehrensward, le charmant dessinateur, il accompagna Gustave III à Rome, ce serait de 1784 à 1787 que Sergell aurait exécuté ce chef-d'œuvre, resté peut-être ébauché depuis son premier séjour. Canova, lorsque Sergell avait quitté Rome pour la première fois, en 1779, y arrivait de Venise cette année-là même, bien inconnu encore et âgé à peine de 22 ans.— Au second voyage de Sergell à Rome se rattache le souvenir de la sympathie qu'il avait vouée, ainsi que son maître, au talent de notre pauvre peintre Gagnereaux; et c'est pour Sergell que cet intéressant pensionnaire des États de Bourgogne composait à Florence ses deux tableaux : *Bacchanale d'un enfant et deux chèvres,* et *l'Éducation de Jupiter.*

« Après avoir étudié sous Larchevêque, Sergell alla à Rome y continuer ses études. Son génie s'y développa... il médita et conçut son *Faune*, statue tellement approuvée, que depuis ce moment son atelier devint le rendez-vous des voyageurs et des connaisseurs de l'art. Ce *Faune,* que Sergell avait fait pour le bailli de Breteuil, appartenait, après l'émigration de celui-ci, à l'Institut national, qui, frappé de la beauté surprenante de cette

(1) Je crois bien que ce cri d'une généreuse envie n'a pas été inventé; mais, en tout cas, il devait être impossible, dans le langage et dans les idées de ce temps, de faire un compliment à Sergell, sans y mêler le nom européen de Canova ; témoin le mot de Charles-Jean entrant dans l'atelier de Sergell : « Je crois être chez Canova. »

statue, nomma aussitôt Sergell membre de l'Institut. Ce *Faune* fut placé au palais du Luxembourg. Plus tard, il en fit un second, qui se trouve au Musée royal de Stockholm. » La vérité est ici facile à discerner ; c'est comme bien d'émigré que le *Faune* de Sergell devient propriété de la nation ; cette œuvre révèle ou rappelle aux grands artistes qui composèrent d'abord l'Institut de France le rare mérite du sculpteur suédois, et il devient, comme nous l'avons dit, associé de notre nouvelle Académie des Beaux-Arts.

Enfin, Marianne d'Ehrenström raconte que « Sergell, revenant d'Italie en 1779 et passant par Paris, fit la statue d'*Othryades*, en terre cuite, pour l'Académie royale de France, qui agréa aussitôt le grand artiste sans pouvoir le nommer alors membre, puisque les statuts ne permettaient cette distinction que pour les statuaires dont les ouvrages étaient en marbre. On dit que Sergell resta enfermé au-delà d'une année entière pour méditer, concevoir et achever ce bel ouvrage, qui se trouve maintenant au Musée royal de Stockholm. Charles-Jean, en le voyant, s'écria : —Quel grand exemple pour tout militaire ! » Nous savons, par les lettres de Sergell, à quoi nous en tenir au juste sur la durée d'exécution de son ouvrage qu'il médita peut-être longtemps à l'avance. Nous savons aussi que le modèle en terre cuite fut toujours destiné par lui à être emporté en Suède, et qu'il ne laissa qu'un plâtre à notre Académie royale.

Dans les dernières années de sa vie, durant les intermittences de son hypocondrie, Sergell aimait la campagne et se plaisait surtout à Dagsnäs, chez M. Pierre de Tham, grand amateur d'estampes, et à Finspäng, chez le baron de Geer, pour le parc duquel il donna le plan du Temple de l'Aurore. « La plus grande partie des dessins de la main de Sergell se trouvait, en 1826, chez son fils, M. Gustave de Sergell, établi à sa terre de Spänga en Sudermanie. » Tobie Sergell, fils du tailleur de pierre de Stockholm et d'une Allemande, brodeuse en or, avait été anobli le jour qu'on découvrit la statue de Gustave III. — Pour nous, Français, un dernier détail nous attache encore à sa mémoire : celui auquel l'Académie suédoise avait consacré à bon droit la médaille : *Summorum æmulo sculptorum, denato* 1814, Sergell est enterré dans le cimetière d'Adolphe-Frédéric, tout près du mausolée dont son génie avait honoré notre Descartes. PH. DE C.

TABLEAUX ET SCULPTURES

DE MARIE D'AUTRICHE, REINE DOUAIRIÈRE DE HONGRIE.

(1558.)

Sommaire : Tableaux de Jean Van Eyck, — Ant. de Moor, — Fr. de Hollande, — Tiziano Vecelli, — Michel Van Coxcyen, — Jean Vermeyen, — Guillaume Scrots et Bernard Van Orley. — Sculptures de Conrad Meyt et de Jacques da Trezzo ou de Jacques du Brœucq.

M. Gachard (1) a fait extraire de l'inventaire des meubles et effets trouvés à la mort de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie, et que l'on conserve aux Archives royales de Simancas, la nomenclature des tableaux qu'elle emporta avec elle en Espagne (2), lorsqu'elle partit des Pays-Bas, pour n'y plus revenir, avec l'empereur Charles-Quint et sa sœur Éléonore, veuve de François Ier, roi de France. Le vaisseau sur lequel ils s'embarquèrent mit à la voile de Flessingue, le 17 septembre 1556.

L'ex-régente mourut à Cigalès, le 17 octobre 1558, un mois environ après son frère.

Cette princesse avait un goût très-prononcé pour les arts et aida puissamment à les développer et à les protéger, à l'exemple de Marguerite d'Autriche, son illustre tante, à laquelle elle succéda dans le gouvernement général de nos provinces (1531-1555). Tout ce que la reine Marie a dépensé en achats et travaux artistiques ne nous est pas connu. Quelques-uns seulement des comptes où sont consignées les sommes payées par son ordre pour exécution ou achat de tableaux, de sculptures, de tapisseries de haute-lice, de verrières, etc., sont arrivés jusqu'à nous. Cette lacune est

(1) Ce précieux document nous a été généreusement abandonné par notre honorable chef. Nous sommes heureux de pouvoir lui témoigner ici toute notre reconnaissance, non-seulement pour cette communication, mais encore pour nombre d'autres renseignements utiles qu'il nous a donnés verbalement, pour les excellents conseils qu'il ne cesse de nous prodiguer en toute occasion, et pour les notes qu'il a signalées à notre attention. Il est doux de devoir quelque chose à ceux que l'on aime et que l'on respecte.

(2) Contaduria mayor, 1a época, liasse 1093.

des plus regrettables. Le peu de registres que l'on conserve du temps de cette princesse ont été pour nous des sources abondantes en renseignements précieux sur les architectes, graveurs, peintres, statuaires, orfévres, qui vivaient dans la première moitié du XVIe siècle, époque bien peu connue encore, malgré de récentes recherches, estimables à tous égards. C'est la reine Marie qui fit élever, à Binche et à Mariemont, par Jacques du Brœucq, des châteaux, détruits en 1554, qui ne le cédaient en rien, pour l'architecture et la richesse de l'ornementation, à tout ce que les rois de France Louis XII, François Ier et Henri II avaient construit avec le concours d'artistes tels que il Primatice, il Rosso, della Robbia, etc.

A Binche, le peintre Michel Van Coxcyen avait été longtemps occupé à couvrir de ses plus belles compositions les murailles et les cheminées : on n'y voyait que statues, bas-reliefs et ornements dus au génie de Jacques du Brœucq. Les parquets, les portes, les meubles, étaient l'œuvre d'ébénistes allemands qui avaient reproduit en incrustation le plan de la ville et du château de Binche. Nous savons que Marie de Hongrie avait rassemblé dans ce château des objets d'art sans nombre, des manuscrits de grande valeur. La lettre M couronnée se montrait partout, jusque sur les girouettes qui surmontaient les deux tours formant l'entrée de l'édifice, de même qu'aux châteaux de Blois et de Chambord, les monogrammes royaux et la salamandre aux mille formes sont encore debout pour servir d'indicateurs aux archéologues sur l'époque de leur construction.

La princesse possédait un autre château, celui de Turnhout, dans la Campine, qu'elle tenait, ainsi que Binche, de la munificence de Charles-Quint. C'est là qu'elle fit enfermer, en 1556, son inestimable bibliothèque de manuscrits, composée de 333 volumes (1), presque tous reliés avec luxe, que Viglius ramena à Bruxelles, en mai 1559, par ordre de Philippe II, pour être réunis à la librairie ou bibliothèque dont les ducs de Bourgogne étaient les fondateurs, et que l'héritage de Marguerite d'Autriche avait si

(1) Le catalogue en a été publié par M. GACHARD, dans les *Bulletins de la commission royale d'histoire,* 1re série, t. X, p. 224, d'après une copie du siècle dernier, qui lui a été communiquée. Nous en avons retrouvé des copies du temps dans les archives de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.

considérablement enrichi en 1531 (1). Il ne paraît pas que le roi d'Espagne ait distrait de la succession de sa tante autre chose qu'un superbe évangéliaire du XIe siècle, qu'il donna au monastère de Saint-Laurent de l'Escurial, et que la reine Marie avait rapporté avec elle de Hongrie, en compagnie de l'admirable missel exécuté pour le roi Matthias Corvin, en 1485, par le Florentin Attavante de Attavantibus (2). C'est donc à elle que nous sommes redevables de ce joyau, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Les manuscrits que la reine prit avec elle à son départ des Pays-Bas, et surtout les précieux recueils de musique de Thomas Crequillon, Pierre de la Rue, Nicolas Gombert, Jean Mouton, Pierre de Manchicourt et autres compositeurs en vogue à cette époque, ne revinrent jamais d'au delà des Pyrénées.

Au départ de la reine Marie, le plus grand nombre des trésors artistiques qu'elle avait réunis à Bruxelles, à Binche, à Mariemont et à Turnhout, y étaient restés, car elle n'en fit embarquer avec elle pour l'Espagne qu'une bien minime partie. Lorsque la nouvelle de sa mort fut parvenue aux Pays-Bas, le roi Philippe II, qui s'y trouvait, ordonna de dresser des inventaires de ces curieuses collections et de rassembler le tout au palais de Bruxelles. L'inventaire des meubles du château de Turnhout, que nous avons retrouvé aux Archives du royaume de Belgique (3), nous a fourni quelques renseignements utiles sur les tableaux et sculptures qui le décoraient. Les premiers, au nombre de dix-neuf, en y comprenant trois sujets religieux, formaient en quelque sorte une petite galerie de portraits de famille; la description que nous en possédons ne fait aucune mention des artistes qui les ont peints. Quoique estimables, car parmi eux devaient se trouver des productions de Bernard Van Orley, d'autres de Jean Vermeyen, de Michel Van Coxcyen et de Guillaume Scrots, peintres dont nous parlerons plus loin, ce n'étaient point, selon toute probabilité,

(1) L'inventaire des livres, objets d'art, etc., de Marguerite d'Autriche, a été publié par M. Le Glay dans la correspondance de cette princesse avec Maximilien Ier, t. II, p. 468. Une partie de cet inventaire a été reproduite dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire,* t. Ier, p. 215 et 271 (Paris, 1842).

(2) Fl. Frocheur, *Notice sur la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles,* dans le *Messager des sciences historiques* (Gand, 1839), p. 329.

(3) Archives de la chambre des comptes.

des œuvres de très-grand mérite. Les sculptures avaient plus de valeur. Il faut signaler en première ligne deux bustes en marbre blanc, l'un de Philibert-Emmanuel, duc de Savoie, l'autre de la reine douairière, dus au ciseau de Conrad Meyt, ce célèbre sculpteur qui fit, pour Marguerite d'Autriche, tant de travaux importants, et à qui cette princesse confia l'exécution des magnifiques tombeaux de l'église de Brou-lez-Bourg, en Bresse. Dans ses notes sur son voyage aux Pays-Bas, en 1520 et 1521, Albert Dürer dit qu'il n'a pas encore rencontré de meilleur tailleur d'images que Meyt. Nous parlerons plus longuement de ce statuaire, Suisse d'origine, dans l'essai que nous préparons sur les artistes étrangers qui ont séjourné dans nos contrées. L'inventaire de Turnhout mentionne encore d'autres pièces de sculpture en marbre blanc, en jais, en ambre et en albâtre, dont l'une, *un Enfant se tirant une épine du pied,* est qualifiée de *bien exquise*, expression qui dans les vieux documents indique toujours un objet d'un mérite hors ligne. La reine Marie se fit envoyer cette sculpture, au mois de juillet 1557, avec plusieurs belles tapisseries de haute-lice restées aux Pays-Bas, telles que : *l'Histoire de sainte Hélène,* en quatre pièces ; *le Credo,* en trois pièces, et *la Cité des Dames*, en six pièces, toutes cependant déjà détériorées par l'usage, et choisies parmi nombre d'autres en plus mauvais état encore.

Voici la nomenclature des tableaux et sculptures gardés au château de Turnhout, comme elle nous a été transmise :

1. « Ung tableau de la pourtraicture du duc de Savoye, habillé de velour cramosy, le sayon gris et le pourpoint de drap d'or, tenant une paire de gans en sa main, le fond bleu.

2. Un petit tableau à ung vieu personnaige portant la Thoison d'or à son col, les iiij coings dudict tableau d'argent dorré, et sur chascun coing y a ung fuzy, pendant ledict tableau à une petite chaînette.

3. Ung tableau de l'effigie faict après le vyff du premier filz du roy des Romains don Fernant, tenant une pomme en une main et en l'autre une dague à manche paincte jaulne et noir.

4. Ung tableau gravé du second filz dudit seigneur roy, tenant ung oyseau sur la dextre main, et est assiz sur ung coussin vert.

5. Ung tableau de l'aignée fille dudict seigneur roy, tenant ung oysel entre ses mains, habillée de drap d'or.

6. Un autre tableau de la seconde fille dudict seigneur roy, habillée en drap d'or, ayant les mains couchiés l'une sur l'autre.

7. La pourtraicture de l'empereur moderne Charles Ve de ce nom, faicte sur toille, tout par compas, ayant une main gantée et l'autre nue.

8. Ung tableau, le fond noire, de la pourtraiture du petit roy des Romains, appuyé sur ung bleu coussin, tenant une pomme en l'une main et en l'autre une escreviche attachée à ung fillet.

9. Ung tableau d'une fille dudict roy des Romains, appuyé sur ung coussin bleu, tenant une fleurette en sa main, sur laquelle y a ung petit papillon blancq.

10. Ung grand tableau quarré de l'effigie de l'empereur.

11. Ung autre grand semblable tableau de l'empératrice.

12-13. Deux grans tableaux des portraictures, l'ung du roy Franchois de France, et l'autre de la royne de France, son espeuze.

14. Ung tableau petit de Nostre-Dame avecq un manteau rouge, tenant Nostre-Seigneur nud en ses braz dormant, le bort dudict tableau dorré et le fond noir.

15. Ung tableau de Nostre-Dame habillé d'ung manteau rouge, et le fond vert damassé.

16. Ung grant tableau de la pourtraicture du roy des Rommains.

17. Ung tableau de la pourtraicture du roy de Behême.

18. Ung autre de l'archiduc d'Austrie Fernando.

19. Ung autre tableau, painct sur toille, de la Magdelaine, venant du seigneur de Nuverue.

20. La représentation de feu monsieur de Savoye (que Dieu pardoint), faict de marbre blancq, de la main de maistre Conrairt Mect.

21. La représentation de feue Madame, faicte de la mesme main, de marbre, que la précédente.

22. Ung petit mannequin tirant une espine hors de son pied, aussy faict de marbre blancq, bien exquis.

23. Une image de marbre blancq d'une femme nue, ayant les cheveulx jaulnes, et le pied gauche sur ung estot d'ung arbre et ung serpent entortillé.

24. Ung tableau où il y a ung petit Jésus, faict de marbre blancq, tenant le monde sur l'ung de ses genoux, ayant le pied sur une teste de mort, le fond d'azur.

25. Ung tableau de saincte Marguerite, d'allebastre blancq, eslevée, ayant sur son chief ung cappellet vert semé de marguerites, le bord dudict tableau dorré et painct d'azur.

26. Un sainct Jacques de jayct, mis sur ung pied de meisme.

27. Ung petit ymaige d'ambre de sainct Jehan, à une main, mis sur ung pied noir, avecq ung escusson à une crosse d'abbé derrière ledict escusson.

28. Ung sainct Jacques d'ambre, estant sur ung piet de meisme, le chief d'ivoire, sans mains.

29. Une aultre ymaige d'une saincte, sur son pied de meisme, le chef d'ivoire et les cheveulx pendans dorrez.

30. Une Nostre-Damme, d'ambre, sur ung pillier du mesme, bien tailliée.

31. Une petite Nostre-Damme, d'argent.

32. Ung petit sainct Andrieu, d'argent.

33-34. Ung saint Michiel, sans esles, et ung sainct George, sans main, tous deux d'ambre. »

Mais ce ne sont point là les seuls renseignements que nous avons sur les collections de la reine Marie. Il nous reste à parler de ce qu'elle emporta avec elle en Espagne, en 1556, et qui était bien autrement important.

On trouva dans le mobilier de l'ex-régente des Pays-Bas quarante-deux tableaux et une sculpture, tous œuvres de grands maîtres. Tiziano Vecelli seul était représenté dans cette petite mais infiniment précieuse collection par vingt portraits et quatre autres pièces, dont voici les sujets : *Le Christ et la Madelaine ; Vénus et Cupidon ; un Histrion,* et *Tantale*. Ces deux derniers avaient fait autrefois partie du riche mobilier du château de Binche, et se trouvaient en mauvais état. Quant aux portraits, c'étaient pour la plupart des portraits de famille : Charles-Quint ; Philippe II ; Ferdinand Ier, roi des Romains ; les quatre filles de ce prince ; l'archiduc Ferdinand, comte de Tyrol, son fils ; Anne, sa fille, qui épousa Albert III, duc de Bavière ; Maximilien, roi de Hongrie ; Marie d'Autriche, sa femme ; Christine et Dorothée, filles de Christiern, roi de Danemark, la première mariée à François Ier, duc de Lorraine, veuve de François-Marie Sforce, duc de Milan, et la seconde au comte palatin Frédéric II ; enfin celui de la reine Marie elle-même. Dans un autre ordre, c'étaient les portraits de Marie-Jacqueline de Bade, veuve de Guillaume Ier, duc de Bavière ; le duc d'Albe ; Philibert-Emmanuel, duc de Savoie ; Jean-Frédéric, duc de Saxe, fait prisonnier par Charles-Quint à la bataille de Muhlberg, en 1547, et le duc Maurice, son successeur. Ce grand événement fit l'objet de plusieurs tableaux. Voici une pièce à l'appui de ce que nous avançons ; c'est une quittance d'artiste : « Je Michiel Van Coxcyen, painctre de la « royne douaigière de Hongrie, confesse avoir receu la somme de « LVIJ livres, de XL gros de Flandres, à bon compte sur ce que me « sera deu à cause d'aucuns petiz patrons que Sa Majesté m'a

« ordonné faire pour l'empereur de sa victoire de Saxen. Le « XXJ^e jour de novembre XVe cincquante (1). »

Il y a lieu de s'étonner de ce que l'on rencontre tant d'œuvres de Tiziano Vecelli dans la possession de la reine Marie, et cependant ce ne sont point encore là tous les tableaux qu'il peignit pour elle, car Vasari, dans la biographie qu'il a consacrée à l'éminent artiste, mentionne en outre les suivants : *Prométhée sur le Caucase; Sisyphe aux Enfers roulant un rocher; Tityus dévoré par un vautour,* et un *Tantale* grand comme nature. Ces quatre toiles semblent, à en juger par les sujets, avoir servi de pendants les unes aux autres. Le fait est certain pour les deux premières, qui ornent aujourd'hui le Musée royal de Madrid (2), et qui décoraient le château de Binche pendant le séjour que Philippe y fit lors de son voyage aux Pays-Bas, en 1549 (3). Le dernier de ces quatre tableaux figure seul dans l'inventaire de 1558. Parmi les autres productions du peintre dont s'est occupé le biographe, se trouvent les portraits de Ferdinand, roi des Romains, et ceux de deux de ses enfants, dont l'un est Maximilien, et aussi les portraits de la reine Marie de Hongrie et de Jean-Frédéric, duc de Saxe. Nous avons vu que l'inventaire signale les effigies des mêmes personnages, dues au pinceau de Tiziano : il ne peut y avoir de doute que ce sont les tableaux cités par Vasari. Nous parlerons plus loin des portraits de l'empereur Charles-Quint, dont cet écrivain s'est aussi attaché à noter le souvenir dans son livre.

Continuons à énumérer les tableaux de la collection de la reine douairière de Hongrie. On y voyait une œuvre de grande dimension de Jean Van Eyck; trois pièces capitales de maître Michel, c'est-à-dire de Michel Van Coxcyen, savoir : *Tantale, le Christ au Jardin des Olives,* et *David tuant Goliath;* et six portraits par An-

(1) Collection des acquits des comptes de la recette générale des finances, aux Archives du royaume de Belgique. Cette même dépense est consignée dans le registre n° F. 230 de la chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille.

(2) P. DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del real Museo de pintura,* 2e édition, n°s 756 et 787 ; — L. VIARDOT, *les Musées d'Espagne,* p. 47.

(3) « Sobre las ventanas avia tres tablas de una maravillosa pintura. En la una « estava Prometheo alado al monte Caucaso con una aguila, que el higado le coma ; « en la otra Sysipho, que subia el peñasco á la cumbre d'el monte; en la tercera « estava Tántalo como el agua y mançanas se le huyan » (J.-CH. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje de Filippo,* p. 182 v°.)

toine de Moor : Jean III, roi de Portugal ; Catherine d'Autriche, sa femme, sœur de la reine Marie ; Éléonore, veuve d'Emmanuel, roi de Portugal, et de François Ier, roi de France ; l'infante Marie de Portugal, sa fille ; don Carlos et Anne d'Autriche, fille de Maximilien, qui épousa, en 1570, le roi Philippe II. Les biographies du peintre d'Utrecht rapportent qu'il fut envoyé en Portugal, en 1552, pour y faire les portraits du roi et de son épouse, et celui de leur fille Marie, qui fut la première femme de Philippe II ; mais il faut remarquer que celle-ci était morte dès 1545, et que, si la date du voyage d'Antoine de Moor est exacte, il s'agit là de Marie de Portugal, leur sœur, née en 1521 et décédée en 1578. En nous fournissant l'occasion de relever cette petite erreur, notre inventaire nous conduit encore à renverser l'opinion avancée jusqu'ici, que ces portraits furent peints par ordre et aux frais de Charles-Quint. Malgré quelques traits assez peu nombreux de la générosité de ce prince envers les artistes, et à part l'estime toute particulière qu'il faisait de Tiziano Vecelli, l'empereur n'était pas trop libéral de son naturel, et ne les protégeait guère. La présence de ces portraits dans la collection de la reine de Hongrie permet donc de croire avec beaucoup de fondement que ce fut elle qui en fit tous les frais.

L'œuvre de Jean Van Eyck portait une date, celle de 1434 ; c'était l'unique pièce du xve siècle, remarquons-le, de toute la collection. Elle représentait don Diego de Ghevara et sa femme ; leurs armes étaient peintes sur les volets qui fermaient le tableau. Le nom de Ghevara est celui d'une noble famille espagnole dont un membre habitait la Flandre (1) à l'époque où vivait le fondateur de l'école de Bruges, ce que la date de 1434 établit d'une manière irrécusable, car Jean Van Eyck paraît ne plus avoir quitté les Pays-Bas après le voyage qu'il fit en Portugal en 1428 et 1429. Ce tableau est à ajouter à la longue énumération qu'ont donnée MM. Carton (2) et Alf. Michiels (3) des œuvres du peintre flamand.

(1) Ladron de Ghevara et Diego de Ghevara, qui appartiennent sans aucun doute à la même famille, occupaient des charges importantes à la cour de Philippe le Beau. Le premier est cité en 1488 et en 1495 ; le second en 1507. (Voy. Gachard, *Rapport sur les archives de la chambre des comptes de Flandre, à Lille*, p. 279, 295 et 298.)

(2) *Les trois frères Van Eyck ;* Bruges, 1848.

(3) *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. II.

La reine Marie possédait encore (ils sont cités dans le catalogue que nous publions) le portrait de Catherine d'Autriche, femme de Jean III, roi de Portugal, par François de Hollande; celui de l'impératrice Élisabeth, sa mère, de la main d'un certain maître Guillaume, et l'effigie de Marguerite d'Autriche, sa tante, due au pinceau d'un peintre appelé maître Jean (*Jaynes*).

François de Hollande est un artiste portugais célèbre, qui fut à la fois peintre, architecte et enlumineur, et dont il nous a été conservé de curieux écrits que M. le comte A. Raczynski a mis amplement à contribution dans son *Histoire de l'art en Portugal* et dans son *Dictionnaire historico-artistique* de ce pays. Ce peintre vint au monde en 1517 ou 1518, et mourut le 19 juin 1584; il était fils d'Antoine, qui, selon toute probabilité, — c'est une opinion que nous émettons ici, — était natif ou originaire d'Anvers, ville où existait au xve siècle une famille du même nom (1).

Maître Guillaume, dont il est ici question, est un peintre de portraits, artiste de mérite, paraît-il, dont aucun livre à notre connaissance n'a dit mot. Il s'appelait Guillaume Scrots, et appartient sans nul doute aux Pays-Bas, où il vécut. Un acte du 24 octobre 1544 (2) et un autre document de 1556 (3) mentionnent un maître Guillaume, « painctre de la royne douaigière d'Hongerie »; c'est notre artiste, auquel l'illustre princesse conféra ce titre à partir du 1er septembre 1537 (4), avec six sous de gages par jour. L'acte de 1544 établit qu'il vivait encore à cette date. Nous aurons prochainement occasion de parler de deux autres tableaux de Guillaume Scrots.

Cherchons maintenant à établir quel fut ce maître Jean, ce second peintre anonyme, contemporain du précédent. Pour nous la chose n'est pas douteuse : il s'agit là de Jean Vermey ou Vermeyen, portraitiste distingué, qui sut par son talent captiver les faveurs de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, et par elles obtint quelques travaux pour le compte de l'empereur Charles-

(1) Voy. *le Ligger* ou livre d'inscription de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers, dans les archives de l'Académie royale de cette ville.

(2) Liasse n° 252 3° des archives du conseil d'État et audience, aux Archives du royaume de Belgique.

(3) Registre n° 98, f° xlj r°, de la chambre des comptes, *ibidem*.

(4) Registre n° M. 178 de la chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille.

Quint. Aux renseignements curieux que M. Nagler a publiés sur cet artiste et ses œuvres, dans son excellent *Lexicon* (1), nous en ajouterons d'autres, inédits. On fait naître Jean Vermeyen à Beverwyk, près de Harlem, en 1500, et mourir à Bruxelles en 1559. Il était fils de Corneille. Peut-être fut-il, comme Antoine de Moor et Jean de Heemskercke, le disciple de Jean Schooreel, d'Utrecht, qui jouissait alors, et à juste titre, d'une bonne réputation. Marguerite d'Autriche l'attacha à son service, par lettres patentes du 11 mai 1529, avec une pension annuelle de 100 florins ou livres de Flandre, « afin de s'entretenir honnestement », et à la condition de ne pouvoir rien exiger pour les travaux que la princesse lui ferait exécuter (2). Il avait déjà été employé par elle avant cette époque et reçut, en 1530, une somme de 100 livres « en récom-« pensation et pour rémunéracion de toutes choses qu'il pourroit « quereller ny demander, en quelque sorte que ce soit, tant des « pièces d'ouvraiges à elle par luy faictes et aultrement, de tout « le temps passé jusques au unziesme de may xv^c^ xxix, que « pour l'achat de son cheval sur lequel il est allé en Allemagne « devers le roy d'Hongrie et de Bohesme (3). » Ce voyage est très-probablement celui que Vermeyen fit, par ordre de Marguerite, en 1530, à Augsbourg, où étaient alors réunis, à l'occasion de la diète, l'empereur Ferdinand, roi de Hongrie, et sa femme, « pour tirer et pourtraire leur philozomie au plus près du vif que « possible luy seroit, ensemble les enffans dudict sieur roy, et « appourter icelles pourtraitures par-deçà ». L'artiste partit, le 25 mai, de Malines, qu'il habitait, et fut occupé à ce travail jusqu'au mois d'octobre (4). Il ne jouit pas longtemps de sa pen-

(1) *Neues allgemeines Kunstler-Lexicon*, t. XX, p. 121.

(2) « A maistre Jehan Vermay, nostre painctre, la somme de cent livres, de xl « gros la livre, en récompensacion de toutes choses qu'il nous pourroit quereller ny « demander, en quelque sorte que ce soit, tant des pièces d'ouvraiges par luy à « nous faictes et autrement, de tout le temps passé et jusques au xj^e^ jour de may xv^c^ « xxix, que lors le retinsmes à nostre service, moyennant la pencion de cent sem-« blables livres, de xl gros par an, que pour l'achat de son cheval sur lequel, par « nostre ordonnance, puis naguères il est allé devers le roy d'Hongrie et de Bo-« hesme, en Allemaigne, le xxvj^e^ de may l'an xv^c^ xxx. » (Collection des acquits des comptes de l'hôtel de Marguerite d'Autriche, aux Archives du royaume de Belgique. Voy. les payements de cette pension dans les registres n°s 1805 et 1806 de la chambre des comptes.

(3) Registre n° 1806, cité.

(4) « A maistre Jehan Vermay, la somme de lxxv livres vj solz que deue luy

sion (1), car, le 27 novembre de cette même année, la mort enleva Marguerite, qui avait toujours été la protectrice des arts. Les exécuteurs testamentaires de Marguerite d'Autriche firent payer à Vermeyen, en octobre 1532, une somme de 50 livres pour des portraits, les mêmes assurément, de Charles-Quint, de Ferdinand, d'Anne, son épouse, et de Marie d'Autriche, veuve de Louis II, roi de Hongrie, leur sœur (2).

En 1534, disent les biographes, l'empereur appela l'artiste en Espagne, et l'emmena avec lui dans l'expédition de Tunis, l'année suivante. Un an plus tard, Vermeyen était de nouveau aux Pays-Bas, puisqu'on le voit obtenir du conseil de Brabant, le 26 mai 1536, un octroi pour pouvoir seul imprimer et vendre une gravure représentant *le Siége de Tunis* (3), gravure que n'ont pas connue ceux qui ont écrit sur la matière. Cet octroi lui fut renouvelé le 19 mars 1538 (n. st.), sans frais, à cause de sa qualité de peintre de l'empereur (4).

« estoit pour, le xxve de may xv^c trente, estre party de la ville de Malines et par l'ex-« presse ordonnance de Madame allé à Ausbourg, en Allemaigne, devers l'empereur « et le roy d'Hongrie et la royne d'Hongrie, vers lesquelz madicte dame l'envoyoit « pour tirer et pourtraire leur philozomie au plus près du vif que possible luy seroit, « ensemble les enffans dudict sieur roy, et luy appourter icelles pourtraitures « par-deçà, ce qu'il a fait : en quoy faisant, allant seiournant et retournant devers « icelle dame audit Malines, il a affirmé en sa conscience avoir vacqué jusques au « xxij^e d'octobre, oultre et par-dessus sa pencion qu'il a d'icelle dame et don d'ung « cheval que icelledicte dame luy a donné pour faire son voiaige. » (Registre n° 1806.)

(1) « A maistre Jehan Vermay, jadis painctre de feue Madame, la somme de « l livres pour la moictié de cent livres qu'il souloit avoir chascun an de pension, « et ce icy pour sadicte pencion d'ung demy an commenchant le premier de janvier « xv^c xxxj, laquelle icelle feue dame par son testament a ordonné qu'il en fut « payé. » (Registre n° 1833 de la chambre des comptes, aux Archives du royaume « de Belgique.)

(2) « A Jehan Vermey, jadis painctre de feu madame Margarète de Savoye, l livres « pour sa paine et sallaire d'avoir painct et pourtraict la figure de l'empereur, le « roy des Romains, la royne Anne et la royne Maria. » (Registre n° M. 216 de la chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille.)

(3) « Octroye om te mogen prenten zekere portracture ende schilderien van der « armeen der koninckelyker Majesteyt ende belegh voere Thunes voer meesteren « Janne Vermey, de data xxvj^a maye a° xv^c xxxvj. » (Registre n° 20787 de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.)

(4) « Continuacie van octroye voer meesteren Janne Vermey om te mogen maken « ende prenten de charte van Thunes, in date den xix^en marcii a° xv^c xxxvij, maer « want de selve is scildere der koninckelyker Majesteyt; ergo nyet. » (Registre n° 20788, *ibidem*.)

La dernière note inédite que nous ayons recueillie sur Jean Vermeyen est de beaucoup postérieure aux précédentes et date de 1555 : elle est relative à la copie qu'il fit pour Charles-Quint d'un *Dieu de pitié*, d'après Tiziano Vecelli, et de deux grands dessins représentant des écussons peints avec leurs devises, et destinés à la chapelle de la cour du palais de Bruxelles (1).

Il est temps de revenir à notre sujet, dont nous nous sommes éloigné un instant sans trop de motifs.

Pour faire le compte des quarante-deux tableaux de Marie de Hongrie, repris dans l'inventaire que nous avons sous les yeux, il nous reste à mentionner cinq pièces que le rédacteur n'a attribuées à aucun artiste et dont voici les sujets : *le Christ en croix, accosté de sa Mère et de saint Jean;* les portraits de Sigismond-Auguste, roi de Pologne; de Catherine d'Aragon, femme de Henri VIII, roi d'Angleterre, et du prince Jean de Portugal, époux de Jeanne d'Autriche; plus, un tableau qui représentait Jean-Frédéric, duc de Saxe, avec Charles-Quint, son vainqueur, tenant une arbalète à la main, et plusieurs autres figures.

(1) « A maistre Jehan Vermay, painctre, la somme de xiiij livres pour les causes « cy-après déclairées, assçavoir : pour avoir faict ung pourtraict d'ung Dieu de « pitié semblable à autre faict de la main de Tysian, painctre de Venise, avecq la « grandeur des bourdures y servans, et, après avoir faict ung quartier desdictes « bourdures et le monstré à Sa Majesté, icelle le vollut avoir faict en quareure de « mesure juste, ce que icelluy maistre Jehan a faict en dilligence à perfection, livré « et tyré en coulleurs, et le délivré à Adrien de la Chambre; — item pour avoir « faicx en pourtraict premièrement à charbon une bourdure avecq les cincq escuz « asmoïez des armes de Sadite Majesté en hault, la royne de France, la royne de « Hongrie, le prince d'Espaigne et du légat embas, et au milieu les escriptures de « la consécration de la chappelle de la court à Bruxelles, laquelle pourtraicture il a « délivré au fourrier Hannart, pour icelle monstrer au chancellier de l'Ordre et au « grant aulmosnier de Sa Majesté, lesquelz ordonnarent encoires davantaige deux « armes, assavoir celles de feu de bonne mémoire le roy Philippe (le Beau) et de sa « femme, fondateurs de ladicte chappelle, lesquelz vij armes ledict maistre Jehan « avecq les escriptures et les bourdures, ensamble les devises de Sa Majesté, a re- « faict deux fois, l'une en pappier et l'autre en parchemin, et les ayant faict et en- « luminé lesdicts sept armes et lesdicts quatre devises, les a délivré audict grand « aulmosnier, lesquelles envoya au maistre d'hostel Fallaix pour les monstrer à la « royne, dont pour tout luy a esté accordé x livres x solz, et a païé pour ladicte élu- « minacion xl solx, et aux fraters qui ont par trois fois escript les escriptures y « servans xxx solz; reviennent lesdictes parties ensamble à ladicte somme de xiiij « livres. » (Registre n° F. 234 de la chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille.)

Quant au buste, en marbre blanc, d'Éléonore d'Autriche, la veuve de François Ier, roi de France, l'attribution en est incertaine. Le document le dit sculpté par un artiste qu'il appelle maître Jacques. A cette époque vivait Jacques du Brœucq, de Mons, architecte et statuaire de grand mérite, auquel Marie de Hongrie avait confié la reconstruction des châteaux de Binche et de Mariemont, et qui s'était distingué par d'autres travaux importants, tels que le château de Boussu et le jubé de l'église de Sainte-Waudru, à Mons, si riche de sculptures et de bas-reliefs. Nous sommes très-tenté d'attribuer à du Brœucq le buste d'Éléonore, car cette princesse habita pendant plusieurs années nos provinces après la mort de son époux, et l'on sait la grande amitié qui attachait la reine de Hongrie à sa sœur. Cependant, il ne serait pas impossible que ce marbre, fût l'œuvre d'un autre éminent artiste, de Jacques da Trezzo, l'excellent graveur de médailles, le sculpteur si renommé, qui vint du Milanais aux Pays-Bas, en 1555, et que Philippe II emmena avec lui en Espagne, en 1559, où il l'employa pendant des années à créer des chefs-d'œuvre pour l'Escurial.

L'inventaire qui fait l'objet des réflexions que l'on vient de lire, est rédigé en langue espagnole, et chaque article y est décrit avec soin; il est ainsi conçu :

1. « El retrato de la cristianísima reina de Francia, madama Leonor, hecha de marmol blanco, de vulto de medio cuerpo arriba, puesta sobre un pedestal, escrito *Leonor;* hecha por maestro Jacobo, escultor.

2. Un retrato grande del emperador don Carlos nuestro señor, à caballo, armado con un morrion en la cabeza y descubierto el rostro : está de la suerte que iba contra los rebeldes, cuando prendió al duque de Sajonia : la cual está en un lienzo grande metido en una caja larga redonda ; hecho el dicho retrato por Ticiano.

3. El retrato del rey don Felipe nuestro señor, armado el medio cuerpo, con calzas blancas y zapatos blancos, quitado el morrion é la una manopla; hecho por Ticiano, en lienzo, metido en una caja redonda, cubierta de lienzo gordo.

4. En otra caja metido el retrato del rey de Polonia, armado é sin morrion, en lienzo.

5. Otro retrato de la serenísima reina Maria de Hungria, con su tocado é vestido que traia ordinario; hecha sobre lienzo, por Ticiano.

6. Otro retrato de la cristianísima reina de Francia, madama Leonor; hecho por Moro, sobre lienzo.

7. El retrato de la duquesa de Milan é de Lorena, por Ticiano, sobre lienzo.

8. Otro retrato de la duquesa de Baviera viuda, por Ticiano, sobre lienzo.

9. El retrato del duque de Saxonia, cuando fué preso, armado, y en él rostro una cuchillada.

10. Otro retrato del dicho duque de Sajonia, cuando estaba preso; hechos ambos en lienzo, por Ticiano.

11. El retrato del duque Mauricio, armado, quitado el morrion; hecho por el dicho Ticiano, sobre lienzo.

12. El retrato de la condesa palatina, hermana de la duquesa de Lorena, hecho por el dicho Ticiano, sobre lienzo.

13. El retrato del rey Hernando de Romanos, que al presente es emperador, armado é sin morrion; hecho por el dicho Ticiano, sobre lienzo.

14. El retrato de la duquesa de Baviera, hija del emperador Hernando, en lienzo; hecho por Ticiano.

15. El retrato del rey Maximiliano, rey de Bohemia; hecho por Ticiano, en lienzo.

16. El retrato de Feliberte-Manuel, duque de Savoya, en lienzo; hecho por Ticiano.

17. El retrato del emperador Carlos V nuestro señor, en lienzo, armado, con un baston; hecho por Ticiano.

18. El retrato de la emperatriz nuestra señora Isabel, muger del emperador don Carlos nuestro señor, en lienzo; hecho por el maestro Guillermo.

19. El retrato del rey don Juan de Portugal; hecho en lienzo, por Moro.

20. El retrato de la reina Catalina de Portugal, muger del rey don Juan; hecho en lienzo, por Moro.

21. El retrato del príncipe don Juan de Portugal, marido de la serenísima princesa de Portugal, gobernadora de estos reinos.

22. El retrato de la infante doña Maria de Portugal, hija de la cristianísima reina de Francia, en lienzo; hecho por Moro.

23. El retrato del archiduque Ferdinando, hijo del rey don Fernando, emperador, armado, descubierta la cabeza é rostro, hecho por Ticiano.

24. El retrato del principe don Carlos nuestro señor, hecho por Moro, sobre una tabla, é cercada de una moldura dorada.

25. El retrato de doña Ana, hija de Maximiliano, rey de Bohemia, en tabla, é su moldura dorada, hecho por Moro.

Todos los retratos de lienzo, que sucesivamente se han inventoriado, tienen sus molduras de por sí de madera, de ellas doradas, é otras por dorar, ecepto el retrato grande del emperador nuestro señor, que este no tiene molduras.

26. El retrato del duque de Alba, armado, ecepto la cabeza, con una banda, por el hombro, colorada; hecho por Ticiano, sobre lienzo.

27-30. Los retratos de cuatro hijas del rey de Romanos, que al presente es emperador, en cuatro lienzos; hechos por Ticiano.

31. Un Cristo, junto con Nuestra-Señora é san Juan á los lados, sobre lienzo.

32. Una tabla cuadrada, y en ella pintada de pincel la Oracion del Huerto con los once apóstoles durmiendo, con dos molduras doradas; hecha por maestro Miguel.

33. El retrato de la reina doña Catalina de Inglaterra, tia del emperador don Carlos nuestro señor, en una tabla cuadrada, con su moldura, y en ella un letrero que dice su nombre.

34. El retrato de la reina de Portugal doña Catalina, hermana de nuestro emperador, entero, hecho en lienzo, por Francisco de Olanda, metido en una caja aforrada en terciopelo verde.

35. Una tabla cuadrada grande, y en ella retratado o pintado cuando David cortaba la cabeza á Goliad, hecha por maestro Miguel, con sus molduras de por sí, de madera blanca.

36. Un lienzo grande, y en él pintado á Cristo nuestro redentor y á la Madalena, cuando le dijo : *Noli me tangere;* hecho por Ticiano.

37. Un lienzo grande, y en él pintado la diosa Venus, é Cúpido, detrás de ella, cuando Siches se presentaba ante Venus, con sus molduras en rededor doradas; hecho por Ticiano.

38. El retrato de madama Margarita, princesa que fué de España, con una carta en la mano, vestida de viuda, á la flamenca, hecho en una tabla con sus molduras jaspeadas de verde; hecho por maestre Jaynes.

39. Una tabla grande, con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre é una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre é muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guevara; hecha por Juanes de Hec, año 1434.

40-41. Dos lienzos pintados, de mano de Ticiano, con un Histrion pintado, y en el otro Tántalo, viejos é gastados, que estaban en la casa de Vinz.

42. Otro lienzo, pintado en él Tántalo, de mano de Miguel.

43. Una tabla grande, pintada en ella una caza é montería, donde está el emperador nuestro señor con su ballesta, retratado al natural, y el duque de Sajonia é otros grandes é damas. »

La collection de l'ex-régente ne devait pas seulement se composer des tableaux restés au château de Turnhout après son départ, et de ceux emportés par elle en Espagne; nous avons la preuve qu'elle en possédait bien d'autres, et parmi eux des pièces hors ligne, telles que les deux toiles de *Prométhée* et *Sisy-*

phe, par Tiziano, dont le roi Philippe II aura très-vraisemblablement dépouillé le château de Binche. Nous dirons, dans une notice qui sera bientôt sous presse (1), que Marie de Hongrie, avertie de la marche de l'armée de Henri II en Hainaut (1554), s'était empressée de faire enlever tout ce que les résidences de Binche et de Mariemont renfermaient de meubles et d'objets d'art précieux, qui échappèrent ainsi à l'incendie et au pillage, dont le roi de France en personne montrait l'exemple à ses soldats. La reine, qui s'était peu émue de ce désastre, n'en laissa pas subsister la trace; elle ordonna la restauration immédiate de ses châteaux détruits, et fit réintégrer, dès que les appartements furent en état de les recevoir, une partie des richesses qui les ornaient auparavant. Des comptes particuliers de la maison de la régente, de 1532 à 1535, nous ont aussi conservé le souvenir de ce qu'elle paya à Bernard Van Orley (2), pour sept portraits de sa propre

(1) Elle paraîtra dans le *Messager des sciences historiques* (Gand, 1856) et fera partie de nos *Archives des arts, des sciences et des lettres.*

(2) « A maistre Bernart d'Orlec, painctre de la royne, ij^c xlj livres pour les par-
« ties cy-suivantes :

« Premier qu'il a faict et livré ung tableau de la pourtraicture de la royne, faict
« après le vif, de ij piedz en quarrure ou environ, ou mois de février a^o xv^c xxxij,
« duquel elle a faict don à la contesse de Salm : xiij livres.

« Item, pour iij aultres semblables faict au vif de la pourtraicture de la royne
« aussi de la meisme grandeur qu'il a livré au mois de juillet xv^c xxxiij : xxxviiij
« livres.

« Item, pour iiij aultres tableaux èsquelz sont faictes de (*sic*) pourtraict de l'em-
« pereur et du roy des Rommains, de la royne et de madamoiselle Lucresse, de
« ij piedz chascun en quarure, lesquelz ont esté délivrez ès mains de ladicte Lu-
« cresse, à xiij livres pièce : lij livres.

« Item, pour iiij aultres tableaulx de la meisme grandeur, assavoir les ij de la
« pourtraicture du roys Loys de Hongrie, mary de Sa Majesté, et les aultres ij de
« la pourtraicture de Sa Majesté, lesquelz tableaulx elle a retenu au pris de
« xiij livres : lij livres; et pour la fachon de la pourtraicture et figure au vif du feu
« roy Loys d'Hongrie faict sur toille, de la grandeur qu'il estoit en son vivant :
« xxviij livres.

« Item, pour la fachon de la pourtraicture et figure au vif de la ducesse de Milan,
« faict sur toille, de la grandeur qu'elle est, laquelle il a livré en mars xv^c xxxiij :
« xxx livres.

« Item, ung tableau de pourtraicture de monseigneur de Samtpy, de ij piedz de
« quarure ou environ, qu'il a livré en décembre xv^c xxxiiij : xiiij livres.

« Item, ung tableau, au grandeur comme les aultres, du roy Lodewyc, livré ès
« mains de Monseigneur le conte palatin, par commandement de la royne en may

personne, quatre du roi Louis II, son mari; un de Charles-Quint; un en pied de Christine de Danemark, épouse de François-Marie Sforce, duc de Milan; un de Lucrèce de Cavally, fille d'honneur de la reine; et un autre de son chevalier d'honneur, Antoine de Croy, seigneur de Sempy, conseiller de l'empereur. L'artiste recevait 13 livres de Flandre pour un portrait en buste, et 28 pour un portrait en pied. Quelques-unes de ces toiles seulement entrèrent dans la collection de Marie de Hongrie; elle en donna beaucoup en mémoire d'elle aux personnes qu'elle affectionnait, à la comtesse de Salm, à la demoiselle Lucrèce de Cavally, etc. Le cabinet des œuvres d'art, ainsi que la bibliothèque de la reine étaient gardés à Malines. Dans un compte de l'année 1540 (1), on lit qu'elle y avait fait transporter, en 1536, 1537 et 1538, pour enrichir sa galerie de tableaux, les portraits de ses nièces Dorothée et Christine de Danemark; d'Anne de Croy, femme de Philippe de Croy, duc d'Arschot; d'Élisabeth de Berghes, abbesse de la Cambre; de Lucrèce de Cavally et du seigneur de Sempy, que nous avons déjà nommés; de Claude de Bouton, seigneur de Corbaron, grand écuyer de la reine, et enfin celui de son grand maître d'hôtel, Philippe de Lannoy, seigneur de Molembais. Que sont devenus tous ces trésors artistiques? Aucun livre n'a pu nous l'apprendre.

Pour compléter ce que nous avions à dire de la collection des tableaux et sculptures de la reine Marie de Hongrie, nous nous sommes livré aux recherches les plus laborieuses pour découvrir quel fut leur sort depuis l'année 1558. Tout d'abord nous avons cru que les tableaux embarqués par elle pour l'Espagne étaient restés dans ce pays. Philippe II, nous disions-nous, qui hérita de ces richesses, en aura décoré quelque palais, et Ferdinand VII les aura fait placer dans le Musée royal de peinture et de sculpture de Madrid, établissement qu'il fonda et enrichit à l'aide de tout

« xv^c xxxv : xiiij livres. » (Registre n° M. 211 de la chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille.)

Les particularités que cette note contient ont été publiées pour la première fois par M. Gachard, *Rapport sur les archives de la chambre des comptes, à Lille*, p. 264, et reproduits depuis par M. Henne dans son intéressant article sur *les Arts en Belgique sous Charles-Quint* (*Revue universelle des Arts*, t. Ier, p. 103), et par M. Th. Juste, *Vie de Marie de Hongrie*, p. 87.

(1) Gachard, *loc. cit.*, p. 264, d'après le registre n° M. 207 de la chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille.

ce que renfermaient de plus précieux les palais d'Aranjuez, de Ségovie, de Madrid, du Pardo, de la Zarzuela, de la Quinta, de la Granja à Saint-Ildephonse, etc. Consulter le catalogue et les descriptions de ce musée, a donc été notre premier soin. Mais grand a été notre étonnement de ne voir figurer, parmi les quarante-trois tableaux originaux de Tiziano Vecelli qui y existent, que les seules toiles de *Prométhée* et *Sisyphe,* ainsi que nous l'avons dit plus haut : ces toiles étaient placées, en 1777, dans l'antichambre de l'appartement du roi, au *Palacio nuovo,* à Madrid (1).

Nous avons vu que l'inventaire dressé à la mort de la reine Marie renseigne deux portraits sur toile de l'empereur Charles-Quint, l'un où il est représenté tenant un bâton à la main ; l'autre qui le montre à cheval, la tête couverte d'un casque dont la visière est levée, et dans le costume qu'il portait lors de son expédition, en 1547, contre la ligue de Smalkade et le duc de Saxe, l'un de ses chefs. Ce détail de l'inventaire assigne donc une date au second tableau, car on sait que l'artiste se rendit deux fois à Augsbourg, et de là à Inspruck, en 1548 et en 1550, à la demande de l'empereur, pour y exercer son talent. C'est à l'époque de ces voyages qu'il faut aussi faire remonter l'exécution de la plupart des portraits que possédait Marie de Hongrie, et entre autres, croyons-nous, ceux de la veuve du duc de Bavière, Guillaume Ier, de Jean-Frédéric et de Maurice, ducs de Saxe. Le Musée de Madrid possède (2) des portraits de Charles-Quint, de Philippe II, et de Ferdinand Ier, de la main de Tiziano Vecelli. La description qu'en donne M. de Madrazo dans son catalogue concorde assez avec celle que nous avons des toiles qui faisaient partie de la collection de la reine, pour nous permettre de supposer qu'il s'agit des mêmes tableaux. S'il est vrai que ces trois portraits sont effectivement ceux qui ornaient les appartements de Marie de Hongrie à la mort de l'illustre princesse, il n'en reste pas moins vingt et un tableaux importants du grand artiste vénitien dont les destinées sont un mystère.

Nous avons consulté divers ouvrages qui traitent des arts en Espagne. Le *Viaje in España,* par Ponz ; le *Diccionario histórico*

(1) *Nouveau voyage en Espagne fait en* 1777 *et* 1778, t. II, p. 15 (Londres, 1783).

(2) Nos 685, 769 et 936.

de las bellas artes; Geschichte der zeichnenden Künste, par Fiorillo; d'autres moins bons ou moins complets que ceux-là, mais nous n'avons pu recueillir beaucoup de renseignements sur le sort de tous ces tableaux depuis l'année 1558. Argote de Molina, auteur du *Libro de la montería del rey D. Alonso el XI,* qui a paru à Séville, en 1582, livre qu'il nous a été impossible de nous procurer, décrit le palais du Pardo, et cite parmi les tableaux qui le décoraient les dix portraits suivants de Tiziano Vecelli : Charles-Quint; Élisabeth, son épouse; Philippe II; le duc de Savoie; le duc d'Albe; Jean-Frédéric et Maurice, ducs de Saxe; les duchesses de Bavière et de Lorraine, et la comtesse palatine du Rhin. Ce sont là autant de toiles qui furent la propriété de Marie de Hongrie; elles ont été consumées dans l'incendie qui a presque entièrement détruit le palais du Pardo, en 1608 (1). Avec elles périrent douze tableaux de Vermeyen, dont quatre représentaient les vues de Madrid, Valladolid, Londres et Naples (2).

Quant aux œuvres de Jean Van Eyck et de Michel Van Coxcyen que possédait Marie de Hongrie, pas une ne se retrouve au Musée de Madrid. Cet établissement n'en renferme point de François de Hollande, de Guillaume Scrots et de Jean Vermeyen : dans aucun catalogue de musée européen nous n'avons vu figurer des peintures de ces deux derniers artistes. Antoine de Moor y est mieux représenté; il y compte treize tableaux dont deux seulement (3) proviennent de la collection de la reine : le portrait de sa sœur Catherine et celui de l'infante Marie, sa nièce.

On peut conjecturer avec quelque fondement que les autres tableaux de Tiziano Vecelli, et ceux d'Antoine de Moor, Michel Van Coxcyen, Jean Vermeyen, Guillaume Scrots, Jean Van Eyck et François de Hollande, dont nous n'avons pu constater l'existence au moyen de nos recherches, ont également été anéantis dans ce même incendie de 1608, ou dans celui de l'Alcazar, à Madrid, en 1734, — à moins d'admettre, ce qui n'est guère probable, que tous les écrivains les ont passés sous silence, et qu'ils sont

(1) *Diccionario histórico de las bellas artes en España,* t. V, p. 33. — « Ce qui « paraît incontestable, — dit M. de Angelis, l'auteur de l'article *Titien,* dans la « *Biographie universelle* (t. XLVI, p. 155), — c'est que plusieurs tableaux du « Titien périrent dans l'incendie du Pardo, en 1608. »

(2) *Ibidem,* p. 211; — Fiorillo, *loc. cit.*, p. 67.

(3) Nos 1241 et 1376.

encore dans quelque palais ou résidence royale, au *Palacio nuovo*, au *Buen retiro*, à la *Casa del campo*, ou autre (1). L'élément destructeur aurait bien dû respecter au moins les chefs-d'œuvre de l'inimitable coloriste de Cadore.

ALEXANDRE PINCHART.

(1) Il existe un portrait de Jean-Frédéric, duc de Saxe, peint par Tiziano, dans le Musée de Vienne (ALB. KRAFFT, *Verzeichniss der gemälde Gallerie im Belvedere zu Wien*, p. 21 ; Vienne, 1845), et un autre, de Ferdinand de Tolède, duc d'Albe (dans la collection de cette famille célèbre), qui est aussi l'œuvre du même maître (PONZ, *loc. cit.*, t. V, p. 303, et *Nouveau voyage en Espagne fait en* 1777 *et* 1778, p. 56). Seraient-ce les portraits mentionnés dans l'inventaire de la reine Marie, qui auraient été aliénés à une époque inconnue par quelque successeur du roi Philippe II? On voit une jolie gravure sur acier du dernier dans le t. II du magnifique et tout récent ouvrage de PRESCOTT, *History of the reign of Philip the second* (Londres, 1855) ; la tête du duc, d'après le même tableau, a été gravée sur cuivre pour le t. II de la *Correspondance de Philippe II*, publiée par M. GACHARD.

LES GRAVEURS ANCIENS [1].

LUCAS DE LEYDE, ALDEGREVER, LES BEHAM, G. PENCZ.

Lorsqu'on étudie les commencements de la gravure en bois, on est surpris de l'infériorité des productions de cet art relativement aux progrès que la peinture avait déjà accomplis à cette même époque. Quand parurent les premières planches xylographiques, une remarquable école de peinture avait fleuri à Cologne, et, en Belgique, les frères Hubert et Jean Van Eyck avaient produit leurs chefs-d'œuvre ; *l'Adoration de l'Agneau* a été peinte entre les années 1420 et 1426.

Quelle peut être la cause de cette différence entre les résultats de deux arts qui sembleraient devoir toujours marcher sur deux lignes parallèles? C'est que l'art de multiplier les images au moyen de l'impression a d'abord été pratiqué par des ouvriers et non pas par des artistes. Ce sont les fabricants de cartes à jouer qui, afin d'accélérer leur travail, inventèrent ou du moins appliquèrent ce procédé, avant que les artistes proprement dits songeassent à l'employer. Ils gravaient au simple trait les figures de leurs jeux de cartes, qu'ils complétaient par un coloriage qui lui-même se faisait au moyen de patrons découpés. Voyant le succès de l'invention, ils ajoutèrent une nouvelle branche à leur industrie : ils firent des figures de saints qui trouvèrent un débit facile, ce qui les encouragea à continuer dans cette voie. Plusieurs tailleurs de bois acquirent, par cet exercice, une certaine habileté de main ; ils purent bientôt exécuter les tailles les plus délicates, si bien que les peintres ne dédaignèrent point de leur confier des dessins. C'est de ce moment qu'on remarque dans la gravure xylographique un progrès sensible sous le rapport de la composition, de l'ordonnance et de l'exécution des sujets.

Cette opinion s'écarte de l'avis des écrivains qui attribuent à des artistes peintres les gravures du *Speculum humanæ salvationis* et des autres livres imprimés dans la première moitié du xve siècle; mais il me paraît évident que ni ces planches, ni le Saint Christophe, ni notre Vierge de 1418 — celle de la collection de Bruxelles — ne sauraient sérieusement être considérés comme l'œuvre de peintres aussi savants dessinateurs que l'étaient les

(1) Nous avons déjà publié plusieurs fragments des conférences données par M. Alvin au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, t. Ier, p. 215; t. II, p. 290 et 360. Voici la suite des intéressantes leçons de M. Alvin.

(*Note de la Rédaction.*)

Van Eyck, Hemling, et Roger Van der Weyden. Si ces peintres eussent donné des dessins aux tailleurs en bois, ceux-ci ne les auraient point gâtés au point de les rendre méconnaissables. Pour l'ouvrier qui sculpte le bois, un dessin correct n'est pas plus difficile à tailler qu'un dessin incorrect. Il mettra plus ou moins de fini dans l'exécution des détails, selon qu'il aura plus ou moins d'habileté à manier le ciseau, mais il devra toujours conserver les lignes principales qui sont comme la charpente du dessin. Or, je le répète, il y a un abîme entre les productions de la gravure sur bois à cette époque et les productions de la peinture.

Les choses ne se passèrent pas de même pour la gravure sur métal. Maso Finiguerra, à qui on doit attribuer la découverte de l'impression de ce genre de gravure, était un savant dessinateur aussi bien qu'un ciseleur habile. Le travail des *nielleurs* florentins était un véritable travail d'artiste que les orfévres modernes n'ont pas dépassé.

La gravure en taille-douce fut donc pratiquée, dès le commencement, par des artistes et non pas par des manœuvres. Les peintres les plus habiles du xve siècle s'emparèrent du nouveau procédé qui leur permettait de multiplier leurs productions et de les répandre, ce qui augmentait considérablement leur réputation. Jusque vers le milieu du xvie siècle, presque tous les peintres ont gravé sur cuivre, quelques-uns l'ont fait aussi sur bois, mais en général ils se contentaient de confier leurs dessins à des tailleurs habiles; car, dans ce genre, le travail matériel ne commence que quand le travail intellectuel est achevé; tandis que, dans la gravure au burin, la main suit immédiatement l'impulsion de la pensée.

Pour le peintre graveur, graver, ce n'est autre chose que de dessiner avec une pointe d'acier. Il manie le burin comme il ferait du crayon, jetant le trait selon l'inspiration, croisant les tailles, les mariant, les assemblant dans un ordre parallèle, leur imprimant une allure moelleuse ou heurtée, suivant le besoin de l'effet qu'il veut produire; marquant enfin ses œuvres de son style propre. C'est ce qui donne à ses productions ce cachet original, ce naturel et cette vérité qui charment tant ceux qui ont fait de l'art du dessin l'objet d'une étude sérieuse. Toutefois, au point de vue de la gravure comme nous la comprenons aujourd'hui, ces tailles, toujours courtes et maigres, n'ont ni l'éclat ni l'ampleur qu'on exige du burin moderne.

N'oublions point que les peintres graveurs de la première époque ne se proposaient pas le même but que les graveurs de nos jours. Ceux-ci ne sont plus guère que des copistes, disons mieux, des interprètes des plus hautes productions de la peinture; mais, dans cette situation qui paraît plus humble au premier aspect, ils ont à vaincre des difficultés bien plus grandes; leur liberté est enchaînée dans un cercle étroit que leur a tracé leur modèle. Il faut qu'ils luttent corps à corps avec lui,

et, n'ayant pour tout moyen que des tailles noires à disposer sur un fond blanc, il faut qu'ils parviennent à rendre non-seulement les effets du modelé, mais encore ceux de la couleur. L'art du graveur est donc aujourd'hui, sous plus d'un rapport, un art différent de celui que nous avons étudié dans Albert Dürer.

A l'époque dont nous nous occupons, le graveur copiste n'existait pas distinct du graveur inventeur. Cinquante ans plus tard, il n'y aura presque plus de peintres gravant en taille-douce; mais tous les grands artistes s'empareront de l'eau-forte, comme moyen plus commode encore de reproduire leurs inspirations.

Les ouvrages d'Albert Dürer portent le triple caractère de l'*imagination*, du *sentiment religieux* et du *réalisme*.

Sa manière de composer témoigne d'une *imagination* riche et puissante. Témoins son *Apocalypse*, sa *grande Passion*, sa *petite Passion*, l'*Histoire de la Vierge*, et vingt sujets de fantaisie. Comme il conçoit grandement un ensemble ! quelle fécondité dans les développements !

L'histoire si mélancolique de sa vie fait assez connaître à quelle source il a puisé ce *sentiment religieux* qui éclate avec tant d'énergie et de naïveté dans ses ouvrages.

Par le *réalisme*, Dürer se rapproche de l'école flamande beaucoup plus qu'aucun autre artiste allemand. Nous avons admiré le soin minutieux avec lequel il rend les moindres détails, comme il traite les accessoires : le paysage, les meubles, les étoffes, les effets de lumière et d'ombre; je ne rappellerai, comme exemple, que *la Cellule de saint Jérôme*.

Si l'on veut établir un parallèle entre Lucas de Leyde et Albert Dürer, après avoir reconnu plusieurs traits de ressemblance qui tiennent à l'époque où ils ont vécu l'un et l'autre, on trouve des différences radicales qu'on devra attribuer à leur origine et à leur nationalité distinctes.

Dans la gravure de Lucas de Leyde, on voit déjà la souche de l'école hollandaise, école réaliste par excellence. Chez lui, l'imagination ne joue qu'un rôle fort secondaire; le sentiment religieux n'apparaît que par la reproduction exacte de ses effets sur une nature toujours vulgaire, et cette expression ne s'élève pas, comme chez Dürer, jusqu'à l'idéal poétique. Mais le réalisme brille, dans les œuvres de Lucas, de tout son éclat. On y trouve non-seulement la justesse du mouvement, la vérité du modelé, le fini, le moelleux des formes, mais on y admire même la transparence, la perspective aérienne, la couleur enfin ! Toutes ces qualités, qu'on peut appeler qualités de terroir, se sont développées plus tard chez les peintres hollandais ; il est intéressant d'en signaler le germe dans le chef de leur école.

Les continuateurs d'Albert Dürer ne conservèrent pas aussi religieusement la tradition du maître. En Allemagne, les qualités qui tiennent à l'imagination et au sentiment religieux ou poétique se développèrent

au détriment du réalisme. Les trois éléments étaient parfaitement équilibrés dans Albert.

Les graveurs qu'on désigne sous la dénomination de petits maîtres : Aldegrever, les Beham et G. Pencz, ces deux derniers surtout, ont subi l'influence du goût italien; la renaissance païenne, avec la plastique grecque, commence à écarter la naïveté germanique ; on sent qu'en sortant de l'atelier de Dürer nos jeunes graveurs ont passé par l'école de Marc-Antoine Raimondi ; ou que du moins, s'ils n'ont point reçu directement les enseignements du maître bolonais, ils ont beaucoup vu et beaucoup étudié ses œuvres.

Je vais essayer une analyse succincte des œuvres des maîtres suivants :

1° *Lucas de Leyde*, le contemporain et l'émule d'Albert Dürer, le chef de l'école hollandaise.

2° *Henri Alde-grave*, ou *Aldegrever*, *Barthelemy* et *Hans-Sébald Beham*, *Georges Pencz*, continuateurs et élèves d'Albert Dürer.

Je serai très-court sur leur biographie et j'indiquerai seulement leurs principaux ouvrages.

Lucas de Leyde naquit dans la ville dont il a retenu le nom, en 1494. Son père s'appelait Hugues Jacobsz ; il était peintre assez médiocre. C'est lui qui donna les premières leçons à son fils qui entra, fort jeune, dans l'atelier d'un peintre plus célèbre, Corneille Engelbrechtzen, dont le Musée d'Anvers possède deux tableaux. Lucas commença à graver à l'âge de 9 ans. A 12 ans, il peignait des aquarelles qui se vendaient fort cher. Celles de ses estampes qui portent la date la plus reculée sont de 1508 ; il avait alors 14 ans.

A l'âge de 33 ans, lorsque sa réputation était dans tout son éclat, il fit un voyage de Belgique, en compagnie du peintre Jean Gossaert, dit de Maubeuge ou Mabuse, qui séjournait alors à Middelbourg. C'est dans ce voyage qu'il se rencontra avec Albert Dürer qui alla aussi le voir à Leyde. Lucas avait acquis par son travail une très-grande aisance, avait épousé une demoiselle de noble famille et vivait avec faste; il aimait beaucoup le luxe des vêtements, et ses biographes se complaisent à la description des brillants costumes dont ils étaient vêtus, lui et son compagnon Mabuse, lors de leur réception à la chambre de Saint-Luc d'Anvers.

Son séjour en Belgique lui fut fatal; il y contracta une maladie dont il mourut à l'âge de 39 ans, en 1533. Pendant sa maladie, qui dura six ans, il ne cessa point de travailler, bien qu'il gardât le lit. Aussi a-t-il laissé un nombre considérable d'ouvrages.

Bartsch décrit 174 estampes gravées sur cuivre par Lucas et 17 planches taillées en bois sur ses dessins.

Le catalogue de l'œuvre de tous les graveurs de cette époque est à peu

près le même, il parcourt un même cercle : c'est l'histoire universelle comme l'entendaient les vieux chroniqueurs.

L'histoire sacrée, l'histoire profane, les fables mythologiques; ajoutez à cela quelques sujets de fantaisie, des allégories, des imitations de la nature, des portraits, enfin des modèles d'ornements pour les ciseleurs, damasquineurs ou orfévres, et vous aurez le programme complet.

Dans l'œuvre de Lucas de Leyde, les sujets religieux sont au nombre de 125; les sujets profanes, de 35; et les compositions d'ornements, de 11. Il a gravé trois portraits. On trouve aussi dans son œuvre 17 pièces gravées sur bois. Lucas apportait le plus grand soin au tirage de ses estampes, détruisait toutes celles qui n'étaient pas assez bien venues; aussi ces anciennes épreuves sont-elles d'une grande beauté et d'un prix très-élevé. Mais, après sa mort, on a usé ses planches à force d'en multiplier les tirages; c'est ce qui explique le grand nombre de mauvaises épreuves qu'on rencontre dans le commerce. Celles qui portent l'adresse de Martin Petri, à Anvers, sont généralement mauvaises et pâles. La collection du Musée d'Amsterdam possède l'œuvre complet, en épreuves magnifiques, tirées du vivant du peintre.

Est-il besoin de dire que les estampes de Lucas de Leyde sont très-recherchées et qu'elles se vendent très-cher. De son vivant, elles étaient évaluées à un haut prix. Suivant Carel Van Mander, chacune des grandes pièces, comme *la Danse de la Madeleine*, le *Grand Calvaire*, l'*Ecce Homo*, *l'Adoration des Rois* et *la Conversion de saint Paul*, a été payée, dans ce temps-là, un florin d'or. Sandrart raconte que Rembrandt avait payé 1400 florins pour quatorze belles épreuves des pièces les plus considérables de Lucas. Une de ces estampes, *Uylenspiegel*, est devenue tellement rare, qu'on la paye de 1500 à 2000 francs. Lucas marquait ses gravures d'un L.

Henri Aldegrever est né à Soest, en Westphalie, en 1502. Il étudia d'abord seul d'après les estampes d'Albert Dürer; puis il alla à Nuremberg pour apprendre la gravure et la peinture sous le grand artiste.

L'année de sa mort n'est point connue; mais la date la plus récente qu'on rencontre sur ses estampes est 1555. On ne rapporte rien d'intéressant sur sa vie.

Bartsch a décrit 289 pièces gravées sur cuivre par H. Aldegrever. Plus d'un tiers sont des vignettes, des rinceaux d'ornements et autres dessins d'orfévrerie. Elles sont d'un très-grand intérêt pour les orfévres et bijoutiers, et méritent d'être étudiées avec soin. On trouve encore, parmi les gravures d'Aldegrever, d'autres pièces qui offrent un intérêt tout particulier pour les peintres, en ce qu'elles représentent les costumes du temps avec la fidélité d'un journal de modes. Ce sont des *danseurs de noces* : il y en a 27 couples. Les sujets profanes, mythologiques, allégoriques, ou

de simple fantaisie, occupent une grande place dans l'œuvre d'Aldegrever.

Il marquait ses gravures d'un monogramme formé d'un A gothique dans lequel se trouve un G.

Les deux Beham sont nés l'un et l'autre à Nuremberg et ont été élèves d'Albert Dürer.

Barthélemy est né en 1502. Il voyagea en Italie, étudia à Bologne, sous le célèbre Marc-Antoine.

Bartsch décrit 64 estampes de B. Beham, qui mourut en 1540. Il marquait ses ouvrages de deux BB ou d'un B suivi d'un P.

Hans-Sébald, neveu du précédent, bien que de deux ans plus âgé, — né en 1500, — reçut des leçons de son oncle après que celui-ci fût revenu d'Italie. Il mourut en 1550.

Ses pièces sont signées d'un monogramme formé d'un H et d'un B ou d'un P accostés, avec un petit s sur la barre de l'H.

Bartsch décrit 259 pièces gravées par Hans-Sébald Beham. Il a traité les mêmes sujets qu'Aldegrever. On trouve aussi dans son œuvre des dessins d'orfévrerie d'un goût charmant. Il a également des *danseurs de noces;* mais tandis qu'Aldegrever représente les classes aristocratiques, Beham choisit le peuple, les paysans.

Georges Pencz, autre élève d'Albert Dürer, est aussi né à Nuremberg, en 1500; il est mort à Breslau.

Comme Barthélemy Beham, il voyagea en Italie et travailla, dit-on, sous la direction de Marc-Antoine. M. Jules Renouvier, dans ses savantes études sur les graveurs du XVIe siècle, n'admet pas l'assertion de Sandrart, acceptée par Bartsch, au sujet de ce voyage en Italie, et de la participation de Beham et de Pencz aux leçons du célèbre graveur de Bologne. S'il n'existe en effet aucun document qui établisse la réalité de ces deux faits, il est néanmoins certain que ces maîtres ont beaucoup étudié les estampes de Marc-Antoine, dont ils ont souvent reproduit la manière et le faire, moins sans doute dans la composition et le dessin que dans la gravure proprement dite.

Bartsch décrit 126 pièces de G. Pencz.

Les petits maîtres sont donc les continuateurs de Dürer, mais ils le reproduisent en petit; non pas seulement quant à la dimension de leurs estampes, qui ne dépassent guère quatre à cinq pouces, mais surtout par le défaut d'élévation dans la pensée et le sentiment; ce n'est plus que la monnaie de Dürer, et encore le caractère germanique, l'originalité locale s'efface pour courir après l'imitation de la forme italienne. On commence à sentir que le peintre disparaît pour faire place au graveur. Certes, Lucas de Leyde a trouvé sous son burin des combinaisons de tailles savantes et hardies, mais toujours, dans sa gravure, l'inspiration de l'artiste créateur

domine le travail de la main. Chez les petits maîtres, le soin de l'exécution est la préoccupation constante du graveur qui, en perfectionnant les procédés, arrive quelquefois à la sécheresse et souvent au maniéré.

MARC-ANTOINE RAIMONDI ET SON ÉCOLE.

Marc-Antoine Raimondi, le plus célèbre de tous les graveurs italiens, naquit à Bologne. Malgré tous les efforts des biographes, sa naissance, comme sa mort, est demeurée enveloppée de ténèbres; je ne chercherai point à les percer. La date de cette naissance n'est pas connue; les uns la placent vers 1488, en se fondant sur l'inscription d'une estampe de 1506, sur laquelle ils lisent que le graveur avait alors 19 ans. Mais il a été démontré par Bartsch que cette inscription avait été mal lue et mal interprétée par Heineken, et qu'on n'en pouvait tirer aucune conséquence. Tout récemment, MM. Benjamin Delessert et Jules Renouvier ont prouvé, par des considérations très-acceptables, qu'on doit reporter cette date jusqu'à 1475.

Élève d'abord de *François Ribolini*, dit le *Francia*, orfévre, peintre et graveur bolonais, Marc-Antoine commença par s'adonner au travail des nielleurs, puis il grava d'après son maître. Ces premiers travaux ont la sécheresse des gravures italiennes de ce temps-là; elles sont très-inférieures à celles qui, depuis près d'un demi-siècle, s'étaient produites en Allemagne et dans les Pays-Bas.

Nous avons vu ce qu'étaient les estampes de *Baldini* et ce que furent celles du maître allemand de 1466, de Martin Schöngauer, d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde. Ces dernières productions, dans lesquelles l'art de manier le burin avait déjà accompli un si grand progrès, avaient pénétré de bonne heure en Italie et y avaient excité une grande admiration; elles se vendaient surtout à Venise, grâce aux relations commerciales qui unissaient cette ville à Nuremberg, l'entrepôt pour l'Allemagne des marchandises du Levant. Est-ce à Venise que Marc-Antoine vit pour la première fois les ouvrages d'Albert Dürer? Ces estampes avaient-elles aussi pénétré à Bologne, et y étaient-elles venues réveiller le jeune élève du Francia dans son atelier d'orfévre? C'est une question qui a été débattue, mais qui me paraît assez oiseuse. Ce qui est certain, c'est que Marc-Antoine vit, dans sa jeunesse, ces gravures du maître allemand et qu'il s'empressa de les étudier en les copiant. Entre les années 1506 et 1519, il exécuta soixante-huit copies des planches d'Albert Dürer.

J'ai eu l'occasion de m'occuper de ces copies dans l'article que j'ai consacré au maître de Nuremberg. Je rappellerai seulement qu'on ne croit plus aujourd'hui au procès qu'Albert Dürer aurait intenté, à Venise, à son contrefacteur. Les copies dont il s'agit n'étaient point des contrefaçons, et d'ailleurs aucune loi, à cette époque, ne pouvait être invoquée

contre un tel acte, que tous les graveurs se permettaient les uns envers les autres. Albert Dürer lui-même avait souvent copié ses devanciers. N'oublions pas aussi qu'il s'agit ici de copies faites et éditées en pays étranger. En ce qui concerne sa patrie, je rappellerai que, sur la plainte de Dürer, le magistrat de Nuremberg avait interdit, dans le cercle de sa juridiction, la vente des contrefaçons réelles qui s'y fabriquaient et s'y débitaient publiquement.

C'est donc surtout comme étude de son art que Marc-Antoine entreprit ces copies. On ne saurait raisonnablement contester l'influence heureuse que cet exercice dut avoir sur l'artiste italien ; ses biographes, enthousiastes de la pureté classique qui se révéla plus tard chez Marc-Antoine, s'efforcent de nier cette influence, s'ils ne vont pas même jusqu'à la considérer comme funeste à son talent. Ce n'est pas là de l'équité. J'examinerai tout à l'heure la valeur de cette opinion, quand j'étudierai les quatre phases ou manières par lesquelles a successivement passé le graveur bolonais.

Des rapports d'amitié qu'il avait noués avec Jules Romain amenèrent, en 1510, Marc-Antoine à Rome, où Raphaël l'accueillit et lui confia un de ses dessins à graver. Ce fut pour lui l'occasion d'un immense progrès. Mais avant d'arriver à Rome, il s'était arrêté à Florence et avait exécuté, d'après un dessin de Michel-Ange, une de ses plus remarquables gravures, qui témoigne du chemin qu'il avait déjà fait dans la pratique de son art, sous l'influence de l'étude des maîtres allemands et hollandais. Je veux parler de l'estampe connue sous le nom des *Grimpeurs*. C'est une des plus considérables de son œuvre. Il l'a gravée avec tout le soin dont il était capable. Elle représente des soldats qui, pendant qu'ils se baignaient dans le fleuve l'Arno, sont alarmés par l'approche de l'ennemi. Une circonstance curieuse, c'est que le fond de cette pièce est emprunté à une des plus belles estampes de Lucas de Leyde : le paysage dont le graveur hollandais avait orné le sujet du *Moine Sergius tué par Mahomet*. Et ce qui montre avec quel empressement les artistes italiens recherchaient les productions du burin des graveurs des Pays-Bas, c'est que cette pièce est datée de 1508. Elle existait à peine depuis deux ans quand Marc-Antoine en copia tout le fond.

Maintenant l'émule d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde va faire divorce avec le réalisme flamand ; sous l'inspiration de Raphaël, il va s'élever aux plus hautes régions de l'idéal. Loin de moi la pensée de chercher à amoindrir la valeur des œuvres qu'il exécuta pendant les dix années qui vont s'écouler ; je partage l'admiration qu'elles excitent à juste titre ; mais je ne voudrais point m'associer aux reproches systématiques qu'on adresse au principe qui a de tout temps dominé l'art dans nos provinces. Un réalisme outré est condamnable, sans doute, mais associé, dans une juste mesure, à la pensée, il produit des effets saisissants, il a un charme

que nos grands maîtres nous ont appris à aimer et que les Italiens eux-mêmes n'ont pas toujours dédaigné. Je veux être avant tout impartial, et, pour apprécier cette période du talent de Marc-Antoine, j'emprunterai la plume d'un de ses admirateurs passionnés, de M. Vitet, qui n'use peut-être pas toujours d'une complète impartialité à l'égard de ce qu'il appelle le goût germanique.

« Marc-Antoine, dit l'élégant écrivain, n'est pas seulement un des plus fins, des plus savants, des plus résolus praticiens qui aient jamais manœuvré le cuivre; il est le représentant de la pensée de Raphaël, le confident et le révélateur d'une portion de ce génie divin; c'est par là qu'il domine tout.

« A peine est-il à Rome, il obtient, grâces à Jules Romain, une insigne faveur : Raphaël lui confie un dessin, une figure de Lucrèce, debout, le bras tendu, prête à se frapper du poignard. Pour traduire cette pensée du maître, que va faire notre artiste? Cédera-t-il aux habitudes qu'a contractées sa main, appuiera-t-il sur les contours, donnera-t-il à ses hachures un aspect brisé et tourmenté, jettera-t-il dans ses accessoires toutes ces finesses de burin qui lui sont devenues familières? Non, et c'est là qu'est la merveille, il comprend du premier coup comment il faut interpréter son modèle, ce qu'il faut rejeter, ce qu'il faut conserver de toute sa technique amassée depuis quinze ans; il s'épure, il se modifie, comme si la vue de Rome, le voisinage de tant de chefs-d'œuvre, l'éclat d'un tel génie l'avaient subitement illuminé.

« Ainsi, pour la première fois, Marc-Antoine s'était affranchi de toute réminiscence germanique; soutenu par son modèle, par la nécessité de l'imiter dignement, il s'était élevé à l'unité de style.

« Il est dans la destinée des grands peintres de se créer des interprètes à leur usage. Le système de gravure fondé par Raphaël répondait à sa façon de comprendre son art; Rubens a dû fonder aussi le sien : Vorsterman et Bolswert ont été ses Marc-Antoine. »

La différence capitale entre ces deux systèmes, c'est que l'un se contente de copier les dessins, tandis que l'autre aspire à reproduire les tableaux. L'idée de rendre, par l'artifice de la combinaison des tailles, un effet analogue à celui du coloris, est une idée que n'ont jamais conçue ni Marc-Antoine, ni aucun de ses disciples, une idée du XVIIe siècle, pratiquée seulement depuis cette époque.

Marc-Antoine, pour reproduire les tableaux de Raphaël, n'a jamais attendu qu'ils fussent peints. Ce sont les dessins, les idées premières de ces tableaux qu'il a rendus sur le cuivre, sans s'inquiéter si le peintre, une fois le pinceau dans ses doigts, n'y changerait pas quelque chose. Il en est résulté pour nous un immense avantage. Une foule de compositions que le grand artiste n'a pas eu le temps de peindre nous ont été conservées, et quant à celles qui sont devenues des tableaux, au lieu de

nous en transmettre seulement des copies intelligentes, ce qui serait déjà d'un prix inestimable, Marc-Antoine nous a donné quelque chose de mieux, des variantes, des premières éditions de ces tableaux, des tableaux nouveaux, pour mieux dire.

Pendant dix ans, Marc-Antoine travailla pour Raphaël et sous sa direction. Pour reproduire ce maître si pur, ce dessinateur si savant, ce profond penseur, il se dépouille de quelques-unes des qualités qu'il avait acquises dans son commerce avec Albert Dürer et Lucas de Leyde. Son burin, dédaigneux de conditions qu'il regarde dès lors comme secondaires, s'élève jusqu'au style épique. Aussi la main qui le dirige a-t-elle plus de volonté que de délicatesse, plus d'instinct que de patience.

Pour modeler un corps dans l'ombre, elle se contente de serrer plus ou moins les hachures irrégulièrement contrariées ou à peu près parallèles, en les subordonnant au sens de la forme et du mouvement qu'elles expriment (1).

La mort de Raphaël vint interrompre cette association si utile à la gloire et à la fortune du graveur. Chacun sait que les estampes de Marc-Antoine étaient imprimées par le broyeur de couleurs de Raphaël, nommé Baviera, et qu'ils s'en partageaient le produit.

En perdant Raphaël, notre artiste se vit privé de la main qui le maintenait dans les bornes du bon goût et de la plus délicate pureté. Il ne trouva point un guide aussi sûr dans Jules Romain, pour qui il travailla à dater de 1521. Il le trouva bien moins encore dans Baccio Bandinelli, dont il grava, en 1525, *le Martyre de saint Laurent*, une de ses pièces les plus importantes. Ici les rôles sont intervertis; ce n'est plus le peintre qui corrige le graveur, c'est le graveur qui rectifie le dessin du peintre. Les modifications que Marc-Antoine jugea à propos d'introduire dans l'œuvre de Baccio reçurent l'approbation des connaisseurs, mais ne furent point du goût du peintre; celui-ci s'en fâcha et alla même jusqu'à s'en plaindre au Saint-Père; mais il ne reçut du pape que cette réponse peu flatteuse : *Rassurez-vous, mon cher, Marc-Antoine a peut-être changé quelque chose, mais il n'a rien gâté.*

Vers la même époque, un incident déplorable vint interrompre les travaux de Marc-Antoine. Il avait gravé, d'après les dessins de Jules Romain, une série d'estampes obscènes, pour lesquelles l'Arétin avait composé des sonnets. Clément VII voulut qu'on sévît contre les auteurs de cette publication infâme. Jules Romain prit la fuite et fut accueilli par Frédéric, marquis de Mantoue. L'Arétin se cacha; mais le pauvre Raimondi paya pour tous. Il fut mis en prison. Tous les exemplaires de l'ouvrage furent saisis et détruits, ainsi que les planches; et les ordres du pape

(1) Henri de Laborde, *Histoire de la Gravure* (*Revue des Deux-Mondes*, année 1850).

furent si ponctuellement exécutés, qu'il n'en subsiste pas aujourd'hui une seule épreuve entière. Tout ce qui survit de ce triste monument se réduit à neuf fragments conservés au Musée Britannique (1).

Clément VII, qui aimait et admirait le talent de Marc-Antoine, céda aux instances du cardinal de Médicis et du peintre Baccio Bandinelli. Le graveur fut relâché; il put poursuivre ses travaux et achever *le Martyre de saint Laurent*, dont j'ai parlé tout à l'heure.

Un événement beaucoup plus grave, la prise et le sac de Rome, par l'armée impériale, sous le commandement du connétable de Bourbon, en 1527, renversa de nouveau, et cette fois complétement, la fortune de Marc-Antoine. Il y perdit toutes ses planches et fut rançonné par les vainqueurs, qui ne le laissèrent échapper lui-même qu'après l'avoir dépouillé. Il se retira découragé à Bologne sa patrie, où il mourut peu de temps après. Des biographes attribuent sa mort à une vengeance, mais la saine critique n'a pas admis ce détail romanesque, destiné à suppléer à l'absence de documents certains. On ne sait pas plus la date de la mort que celle de la naissance de Raimondi.

Pendant les dix-sept ans qu'il passa à Rome, il forma un grand nombre d'élèves; il lui en venait de toutes les contrées de l'Europe. Le maître bolonais eut alors cette gloire, grâce à ses rapports avec Raphaël, qu'après avoir été en quelque sorte le disciple d'Albert Dürer, il enleva au maître de Nuremberg quelques-uns des siens : Beham et George Pencz.

Plusieurs des élèves de Marc-Antoine ont fait preuve d'une habileté presque égale à celle de leur maître. L'abbé Zani déclare que, pour distinguer leurs ouvrages, il faut y regarder de bien près, aux extrémités des figures surtout, où apparaît plutôt quelque infériorité.

Ses élèves italiens, les seuls dont nous nous occuperons aujourd'hui, sont : 1° *Augustin di Musi*, connu sous le nom d'*Augustin le Vénitien;* 2° *Marco Dente*, dit *Marc de Ravenne;* 3° *Jacques Caraglio;* 4° *Beatricius*, aussi nommé le *Maître au Dé*, parce qu'il signait ses ouvrages au moyen d'un petit cube sur une des faces duquel on voit un B; 5° *Énée Vico;* 6° *Jules Bonasone;* et 7° enfin, *J.-B. Ghisi* et ses deux fils George et Adam auxquels il faut joindre leur sœur Diana. Ils sont plus connus sous le nom de *Mantouans*. Il n'ont pas été directement élèves de Marc-Antoine, mais plutôt, de même qu'Énée Vico, les continuateurs de sa manière.

Les bornes de cet article m'interdisent tous détails biographiques et toute appréciation particulière de ces graveurs. Je ne veux donc m'occuper que de leur maître.

Marc-Antoine a gravé au delà de 350 morceaux, parmi lesquels un grand nombre sont rares et fort recherchés des amateurs et des artistes.

(1) Voir le travail de M. Benjamin Delessert, accompagnant les reproductions photographiques des estampes de Marc-Antoine.

On reconnaît dans ces estampes quatre manières différentes du graveur, que Bartsch a fort bien caractérisées. Je ne puis me dispenser de reproduire le résumé de son appréciation, que je combine avec les judicieuses observations de M. Jules Renouvier.

Première manière : avant 1506.

Les pièces gravées à cette époque, sous l'influence des premières études de l'orfévre, sous la direction du Francia, ont une certaine analogie avec le travail des nielles. Le dessin manque de goût, il est même souvent peu correct. Les ombres sont heurtées et dures; le burin est roide et maigre, et les hachures sont étroites, mesquines et arrangées sans intelligence. Comme spécimen de cette manière : la *Thisbé*, de 1505, et *le Baptême de Jésus-Christ.*

Deuxième manière : de 1506 à 1510.

Le dessin est plus pur et plus soigné ; les extrémités mieux senties. — Les hachures sont encore étroites, mais mieux conduites; le burin est plus délié. On sent l'influence de l'étude des ouvrages des Allemands et des Flamands. Pour spécimen : *Mars et Vénus* et *les Grimpeurs.*

Troisième manière : 1510 à 1520.

On peut donner à cette période le nom de période raphaélienne. Le graveur est complétement transformé sous l'inspiration du divin Sanzio. Tous les ouvrages exécutés à cette époque se recommandent par la correction, l'expression et la grâce du dessin. Ce dessin, d'une pureté accomplie, n'est fait que des plus sobres travaux, de hachures uniquement dirigées dans le sens des lignes principales, sans affectation d'effet, sans prétention, sans aucune imitation artificielle; l'artiste s'assurant seulement de rendre dans les conditions suffisantes la beauté qu'il a conçue. On peut lui reprocher de manquer absolument de propreté dans sa gravure. Spécimen : *Lucrèce*, *le Massacre des Innocents*, *Saint Paul prêchant à Athènes*, etc., etc.

Quatrième manière : depuis la mort de Raphaël, 1520.

Le graveur conserve ses qualités acquises : son allure est plus franche, le burin plus nourri, les hachures sont larges et simples, et le travail montre une main ferme, libre et pratiquée. Les pièces de cette catégorie le cèdent cependant à celles de la troisième pour le précieux du burin et la délicatesse de l'exécution. Comme spécimen : *le Martyr de saint Laurent.*

Une partie des planches de Marc-Antoine a été détruite ou perdue dans le pillage qui suivit la prise de Rome; plusieurs furent dérobées par des soldats allemands, et on en tira un nombre considérable d'épreuves, ce qui les usa au point qu'elles étaient devenues méconnaissables quand elles arrivèrent entre les mains de l'éditeur *Antonio Salamanca.* Cet éditeur en fit encore de nombreux tirages sur lesquels il mit son adresse. Ces épreuves sont dédaignées des amateurs, parce qu'elles sont pâles et sans vigueur.

Les estampes imprimées du vivant du graveur ont toujours été vendues cher, mais elles sont aujourd'hui presque introuvables dans le commerce. Au XVIIe siècle, le peintre N. Berghem payait soixante florins *le Massacre des Innocents;* à la vente de Saint-Yves, la *Sainte Cécile* se payait *six cent dix-neuf francs.* En 1820, *le Jugement de Pâris* se vendait 1,000 francs; et *la Peste*, le même prix.

Mais ces prix sont bien augmentés encore depuis. L'épreuve du *Jugement de Pâris*, donnée à la Bibliothèque nationale de France par M. Simon, avait coûté 3,000 francs. J'ai moi-même entendu adjuger, en 1851, dans la vente de la collection de M. Benjamin Delessert, quelques gravures de Marc-Antoine aux prix que voici :

Adam et Ève, 1,010 fr.; *Noé recevant l'ordre de construire l'arche*, 700 fr.; *David tuant Goliath*, 430 fr.; *Jésus à table chez Simon*, 755 fr.; *le Massacre des Innocents*, 1,255 fr.; *la Descente de croix*, 1,100 fr.; *Saint Paul prêchant à Athènes*, 2,500 fr.; *le Martyre de saint Laurent*, premier état, 2,600 fr.; le *Quos ego*, 550 fr.; *Galathée*, 790 fr., et *Jupiter embrassant l'Amour*, 1,620 fr.

D'après ces prix, on peut juger combien il devient difficile de réunir un œuvre complet de Marc-Antoine. Mais, grâces aux progrès de la photographie, on peut aujourd'hui s'en procurer des *fac-simile* d'une remarquable exactitude.

En 1853, M. Benjamin Delessert entreprit de rendre ce service aux artistes ; il publia 69 planches reproduisant les plus belles pièces du graveur italien, d'après les épreuves les plus pures qu'il avait pu rencontrer dans les collections publiques et particulières. Ces photographies n'ont pas la perfection qu'on a atteinte depuis, mais elles peuvent donner une idée du maître bolonais, même à ceux qui n'auraient jamais vu les originaux.

L'école de Marc-Antoine, pour le goût, pour la pureté du dessin, pour la science de la composition, offre un très-grand progrès sur tous les ouvrages qui l'avaient précédée. Mais n'oublions pas que, dans presque tous les ouvrages de cette école, le graveur n'est que copiste; il interprète la pensée d'un autre; il est vrai qu'il s'identifie si bien avec l'inventeur, que les deux mains qui ont travaillé à l'œuvre semblent n'en être qu'une. Toutefois, si nous nous plaçons au point de vue du graveur, si nous avons égard aux progrès qui se sont accomplis plus tard dans le perfectionnement des procédés graphiques, nous devons reconnaître que Marc-Antoine, artiste supérieur, pour le siècle où il a vécu, doit être regardé comme un modèle non à suivre, mais seulement à étudier. On ne trouve dans ses ouvrages que bien peu de variété de style, aucune entente du clair-obscur, peu de souplesse dans les travaux; il reste encore, sous ce rapport, bien en deça de Dürer et surtout de Lucas de Leyde. En général, son burin est sec et n'a point dans sa manœuvre ce goût délicat, ni cette marche savante, qui caractérisent quelques-uns des

graveurs qui l'ont suivi. Mais, malgré la monotonie et la dureté de ses tailles, personne ne l'a surpassé pour la précision du trait et la correction du dessin.

Marc-Antoine n'a jamais visé à lutter avec les effets de la peinture, à imiter en quelque sorte la couleur. Il n'a jamais copié des tableaux, mais des dessins d'artistes. M. Benjamin Delessert me semble lui faire un trop grand mérite de cette circonstance, qui est plutôt le résultat du hasard que du choix du graveur. L'écrivain ne me paraît pas non plus dans les limites de l'impartiale vérité lorsqu'il dit que jusque-là la gravure en Allemagne avait surtout visé à reproduire les effets de la peinture. Il est vrai qu'il y a dans les gravures de Lucas de Leyde et de Dürer une puissance de faire qui semble lutter pour la vérité avec le pinceau; mais la raison de cette grande qualité, dont on leur fait un reproche, n'est pas dans une intention d'imiter la peinture, elle est tout entière dans cette circonstance que ces habiles graveurs ne copiaient point l'œuvre d'autrui, et qu'ils rendaient directement sur le cuivre l'impression que la nature extérieure avait produite en eux.

Les graveurs copiant les tableaux, et cherchant à en reproduire les effets, appartiennent à une époque postérieure; la race n'en était point née au temps de Marc-Antoine. J'aurai, dans les prochains articles, l'occasion d'étudier cette nouvelle phase de l'art du graveur sur les œuvres des burinistes hollandais : Corneille Cort, Goltzius et son école.

L. Alvin.

(*La suite au prochain numéro.*)

GIOVANNI ROSINI

ET LES OUVRAGES D'ART QU'IL A PUBLIÉS.

Giovanni Rosini est né en 1776, à Lucignano, ville du Val di Chiana, province d'Arezzo. Il étudia d'abord à Livourne et au séminaire de Fiesole; puis il vint à Florence, où il acheva son cours de philosophie, entreprit le cours de droit et fut reçu lauréat.

L'étude aride et positive des sciences ne pouvait pas suffire à un esprit créé par la nature plein d'imagination et de séve. Les eaux de l'Arno murmuraient toujours les plaintes inspiratrices de *Dante* et de *Pétrarque;* l'idiome toscan faisait résonner encore les doux accents modulés sur la lyre de *Bembo* et de *Filicaja;* les Muses séjournaient tranquilles et chantaient sous les frais ombrages de la *Vallombrosa.* Comment résister à tant d'entraînements? Rosini se laissa aller aux séductions qui l'entouraient; il s'essaya, et ses essais furent l'œuvre d'un maître. Trois petits poëmes, *la Pêche, la Musique* et *la Danse,* une ode sur le célèbre Mazza, eurent à peine vu la lumière, que leur auteur fut pris en grande estime, honneur d'autant plus enviable qu'à ce moment vivaient Monti, Parini, Pindemonte, Perticara, Cesarotti, Samuel Fiorentino, Casti, Foscaro et autres poëtes non moins illustres.

Rien n'est plus encourageant que les applaudissements de la foule; le succès obtenu voulait d'autres succès plus glorieux; l'occasion seule manquait, non le désir, ni la volonté, ni le labeur. L'occasion souvent avare se montra complaisante cette fois et ne se fit pas attendre. Monseigneur Fabroni, archevêque de Pise, ayant apprécié sur les premiers symptômes la valeur du jeune Rosini, lui offrit la cession d'une vaste imprimerie dont il était possesseur. L'offre acceptée avec empressement fut la source d'immenses travaux, parmi lesquels toute l'Europe connaît les magnifiques éditions de François Guicciardini et des quatre grands poëtes italiens, corrigées d'après les manuscrits originaux, et illustrées par les portraits des auteurs, dus au burin magique de Raphaël Morghen :

Pignotti, poëte et historien en grand renom, s'était lié d'étroite amitié avec Rosini. La recommandation puissante d'un tel ami, aidée de la réputation acquise, lui valut la chaire de professeur d'éloquence italienne à l'Université de Pise. L'usage voulait alors ce qu'il veut aujourd'hui. Un discours d'apparat remplissait presque toujours la première séance de l'année scolaire. Le nouveau professeur se conforma à la tradition et s'acquitta de cette tâche avec tant de savoir, que les auditeurs enthousiasmés lui firent une ovation éclatante et le reconduisirent triomphalement à sa demeure.

La princesse Élisa, grande-duchesse de Toscane, s'efforçant de devenir populaire, flattait les goûts artistiques et littéraires innés chez ses administrés. Le bruit du succès de Rosini étant donc parvenu à ses oreilles, elle fit inviter le professeur à lui dédier ce discours dont on disait tant de bien. Mis ainsi en relation avec cette protectrice bienveillante, Rosini en profita pour la prier de permettre et d'aider la formation d'un nouveau vocabulaire de la langue italienne. Sa demande fut accueillie, transmise à Paris, et envoyée par le ministre de l'intérieur à l'examen de MM. Ginguéné et Botta. Sur un rapport favorable de ces deux hommes célèbres, l'Empereur décréta le rétablissement de l'Académie de la *Crusca* et ajouta spontanément, dans le second article du décret, l'ouverture d'un concours avec prix de dix mille francs à partager entre les deux meilleures productions.

Divers incidents s'opposèrent au rétablissement de l'Académie de la *Crusca ;* mais le second article du décret impérial reçut son application entière. La princesse Élisa nomma une commission, et sur le rapport de celle-ci les prix furent attribuées à MM. Rosini et Rinolini. L'ouvrage couronné de Rosini consistait en un poëme en vers, intitulé : *les Noces de Jupiter et de Latone.*

Peu de temps après, désireux de resserrer les nœuds d'amitié contractés déjà en Italie avec des savants et des artistes français, Rosini fit un voyage à Paris.

Le Musée du Louvre réunissait, à cette époque, la plupart des chefs-d'œuvre des anciens maîtres. Les armées victorieuses de la France les avaient moissonnés sur les terres conquises. En présence de ces merveilles, le jeune professeur, ravi d'admiration, enflammé de l'amour de la patrie, arrêta le projet d'écrire une histoire de la peinture italienne. Aussitôt de retour, il traça le

plan de ce grand travail, en coordonna les parties et commença à réunir les documents. Mais à peine avait-il mis la main à l'œuvre, que l'Empire tomba. L'ouvrage entrepris subit le contre-coup de cet immense cataclysme, resta dans l'oubli et ne se réveilla que plus tard.

Une période d'activité industrielle et commerciale succéda à l'empire guerrier. La littérature suivit le mouvement et reçut un élan nouveau; les romans historiques de Walter Scott parurent et s'emparèrent de toutes les imaginations. La France, l'Allemagne et l'Italie voulurent produire aussi des romans historiques. Le premier publié en Italie eut pour titre : *I promessi Sposi* (*les Fiancés*), par Manzoni.

A l'apparition de ce livre classique, type d'élégance et de savoir, Rosini se rappela des projets négligés. Dès 1808 il avait, en effet, été préoccupé lui-même de la possibilité d'exposer dans une action romantique le tableau des arts, des sciences et des lettres, à une époque choisie et de propager, par l'attrait du plaisir, l'étude sérieuse de l'histoire et le goût artistique. Dans cette pensée il avait préparé l'ébauche d'un roman ayant *Érasme* pour héros, et soucieux déjà de la publication de son travail, il avait fait graver sur pierre dure, par Santarelli, le portrait d'Érasme (1), que Morghen devait ensuite reproduire sur cuivre.

Après la lecture des *Fiancés*, Rosini se ravisa, et il tira de l'épisode de *la Religieuse de Monza*, le roman connu sous ce titre. A cet essai succéda peu de temps après la *Louise Strozzi*. Dans les deux livres on retrouve les dispositions projetées pour l'*Érasme;* aussi, quoiqu'ils ne soient pas des livres d'art, ils contiennent tant de notions qui le concernent, ils développent tant de faits, produisent tant d'artistes célèbres, que l'art y est naturellement lié, et que la lecture en est précieuse pour les artistes et pour les amateurs.

Un travail composé purement dans des vues artistiques fut l'*Essai sur la vie et les ouvrages d'Antoine Canova*. Ami de ce sculpteur d'une réputation sans égale, Rosini, tout en le comblant d'éloges, s'abstient judicieusement de le comparer aux plus fameux de la Grèce et de Rome, se gardant de suivre en cela

(1) Ce camée fait partie de la collection du Cabinet des médailles de la Galerie de Florence.

l'exemple de M. le comte Cicognara. Il s'est contenté d'énumérer les travaux exécutés par l'illustre sculpteur et de donner sur lui des notions intéressantes.

Après avoir publié bien d'autres écrits, parmi lesquels on ne doit pas passer sous silence les *Lettere pittoriche sul Campo-Santo di Pisa*, Rosini reprit enfin l'*Histoire de la Peinture italienne*. Les documents qu'il avait réunis étaient immenses; pourtant il lui semblait qu'il y avait autre chose à rechercher, et que les observations tirées des œuvres mêmes des artistes devaient puissamment contribuer à l'éclaircissement de la vérité. Il parcourut donc l'Italie; aucune peinture n'échappa à son investigation, et il en découvrit plusieurs non citées par ses prédécesseurs. Les faits nouveaux, l'impartialité des jugements, les réflexions utiles pour l'étude s'allient dans son ouvrage à une élégance de style qu'on ne rencontre pas d'habitude dans des livres semblables.

Cette histoire est divisée en quatre parties :

Première, de la renaissance de la peinture jusqu'à Masaccio;

Deuxième, de Philippe Lippi à Raphaël;

Troisième, de Jules Romain à Baroccio;

Quatrième, des Carrache à Appiani.

Dans la première époque, on rencontre de prime abord une question gravement et longuement discutée. La renaissance de la peinture est-elle uniquement due à *Cimabue?* Rosini, devenu Florentin et attaché de cœur et d'âme à sa ville d'adoption, ne pouvait pas hésiter à répondre affirmativement. Selon lui, Giunta de Pise, Guido de Sienne et beaucoup d'autres n'ont été que des imitateurs ou des élèves de peintres grecs. Est-il parfaitement dans le vrai? Qu'il nous soit permis d'en douter; le raisonnement et les faits s'accordent même pour laisser croire le contraire. La peinture n'a jamais péri, elle a langui sans mourir. L'Orient la préservait, et les peintres de Constantinople l'exercèrent à leur guise dans toutes les villes d'Italie. Venise conservait aussi dans ses lagunes les anciennes pratiques romaines, la main de fer d'Attila s'étant brisée sur les bords de l'Adriatique. Pourquoi donc ne pas admettre que Grecs et Vénitiens durent porter ailleurs qu'à Florence la faible lumière qu'ils possédaient, et que, de ce crépuscule, d'autres qu'un Florentin pouvaient faire surgir l'aube d'un jour nouveau et splendide pour les arts? L'observation conseillait pareille réserve. Il existe des peintures de Guido

de Sienne dans lesquelles, loin de l'imitation servile des Byzantins, on voit poindre la manière moderne mieux que dans celles de Cimabue. Aucune conformité ne se révèle entre le style de celui-ci et le style de Bonaventure Berlinghieri de Lucques, qui florissait en 1235, de Nicolo della masnada di San-Giorgio, qui travaillait à Ferrare en 1240, de Guido de Ventura et d'Urssone dont on trouve les traces à Bologne jusqu'en 1248, et encore moins de Tullio de Perugia, portraitiste, qui vivait en 1219 (1).

Lanzi rappelle avec raison qu'en 1213 la ville de Crémone possédait des peintres, puisque, ayant remporté une victoire sur les Milanais, elle voulut en perpétuer le souvenir en faisant représenter cette victoire dans le palais de Lanfranco-Oldovino, un des chefs de l'armée victorieuse (2). Le même écrivain indique avec preuve un Bartoloméo qui peignait à Florence, dans les premières années du XIIIe siècle, l'*Annonciation* que l'on conserve précieusement dans l'église des Servi, tableau traité assez largement pour qu'on l'ait faussement attribuée à Cavallini, mort 44 ans après Cimabue (3). Le père Affo a constaté qu'aux environs de 1233 on exécutait à Parme des peintures historiques; celles du baptistère de cette ville, les plus belles qu'ait l'Italie dans cette ancienne manière, datent de l'an 1260. Comment Cimabue, né en 1240, aurait-il pu instruire les auteurs de ces peintures? Et qu'on y prenne bien garde, les monuments que nous avons cités se séparent, nous le répétons, du style grec et offrent un degré d'avancement et d'indépendance, remarquable à plus d'un titre.

Rosini (légère imperfection au milieu de tant de science), faisant, à l'exemple de Vasari et de Baldinucci, exclusivement sortir de Florence la peinture moderne, a sacrifié peut-être à un sentiment d'orgueil, non pas national, mais de clocher. Il eût été plus juste s'il avait démontré que, plus tard, l'art florentin envahit le monde et que, par l'imitation excessive du faire de Michel-Ange, il infiltra partout le maniérisme et la décadence.

Quoi qu'il en soit, continuant dans son système, Rosini procède à l'analyse des qualités de ceux qu'il dit être les deux premiers maîtres dans l'art : Cimabue et Giotto, son élève; il démontre que leurs successeurs ne s'élevèrent point aussi haut qu'eux, et il en

(1) Artaud dans ses Considérations.
(2) Lanzi, tom. IV, p. 119.
(3) Lanzi, tom. Ier, p. 12.

assigne les causes. Il suit pas à pas les écoles d'Italie, dont Giotto, toujours à son dire, a été l'initiateur. Il raconte comment, après les élèves de Giotto, la peinture fit graduellement des progrès, en Toscane par Pollaioli, Béat-Angelico, Verrocchio, Credi, et enfin Masaccio; à Venise, par Catena, les deux Bellini, Cima da Conegliano, Mantegna, dignes émules des artistes toscans.

Masaccio peut à bon droit être considéré comme la limite extrême qui sépare la première de la seconde époque. Lippi, quoique plus gracieux que lui dans l'expression des têtes, plus moelleux dans les mouvements, plus délicat dans la couleur, n'a ni la même fermeté de dessin, ni la même inspiration, ni la même vigueur. L'esprit de Masaccio était sévère; celui de Lippi était enjoué : chacun d'eux reproduisait, dans ses œuvres, la nature de son propre caractère.

Quoique imparfaits, ces maîtres frayèrent la voie à la perfection où marchèrent, d'un pied ferme, Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége, Giorgione et bien d'autres. Rosini apprécie la terrible imagination du Buonarroti, la divine inspiration du Sanzio, le coloris du Vercelli, la suavité et les brillants empâtements de l'Allegri.

Jules Romain ouvre la troisième époque. Le sublime avait été atteint; au delà, il n'y avait plus que l'erreur et l'exagération; en deçà, que la médiocrité : il eut à combattre contre ces deux extrêmes et contre la corruption qui se faisait déjà sentir, après Raphaël et Michel-Ange. Il put la contenir, mais non l'empêcher; lui mort, et déjà même de son vivant, elle déborda de tous les côtés et s'empara de l'art. Quelles furent les causes de cette corruption? L'avidité, la présomption des artistes, la négligence des principes et l'éloignement du bon système. C'est ce que l'auteur de l'*Histoire de la Peinture* développe habilement dans un langage net et précis.

Les peintres de cette troisième époque sont innombrables : l'Italie est remplie de leurs œuvres, et on a la douleur d'y suivre pas à pas les ravages de la décadence.

Il fallait des hommes favorisés d'un génie véritable, pour guérir l'art qui se mourait lentement. Alors les Carrache parurent et ouvrirent la quatrième époque. Quelles luttes ils eurent à soutenir contre la jalousie, la méchanceté et la perfidie des artistes, contre l'ignorance, le goût corrompu, le fanatisme des amateurs!

Leur courage égalait leur talent, et, à la suite d'un combat acharné, ils s'emparèrent de la victoire.

La jeunesse railleuse, hésitante d'abord, les suivit bientôt; les anciens maîtres furent abandonnés, et l'Académie de Bologne devint le foyer de la lumière qui resplendit sur tout le monde. Une foule d'hommes de mérite sortirent de ce foyer ; l'école même du grand Raphaël n'eut pas la gloire d'en produire davantage.

Pourtant, à la mort des Carrache, l'union qui avait régné entre leurs élèves disparut. La jalousie et l'intérêt envahirent les esprits. A l'émulation se substitua de nouveau la concurrence; l'intrigue remplaça la bonne foi; l'artiste se fit esclave de l'or; les sages préceptes de l'art devinrent dérisoires, et la chute arriva d'autant plus rapide qu'elle prenait son origine en haut. Le passage de ces maîtres célèbres et de leurs premiers élèves ressembla à celui d'un météore splendide. Il éblouit un instant, et en disparaissant il fit les ténèbres plus profondes.

Le savant auteur de l'*Histoire de la Peinture* gémit sur la médiocrité des peintres du XVIIIe siècle ; à peine s'il consent à voir une exception dans Battoni, Corvi, Benefial et quelques autres. La littérature déchue comme les beaux-arts ne pouvait pas ne pas amener un aussi triste résultat. Tandis que les conseils des savants illustres du XIVe et du XVe siècles avaient soutenu les arts contemporains, les corrupteurs de la littérature du XVIIIe entraînèrent avec eux les artistes de leur temps. Vers la fin toutefois, Mengs, Canova, David, Bossi et Appiani donnèrent un nouvel élan à la peinture et à la sculpture.

Rosini a passé sous silence d'autres noms qui concoururent à cette régénération ; sa réserve est motivée sur ce que les artistes qui les portaient, vivaient encore.

On voit, par ce rapide exposé, que l'*Histoire de la Peinture* est un travail complet, dans lequel brillent le savoir de l'historien, le sentiment et l'amour de l'art.

Cet amour fut le mobile de toute la vie de Rosini, le but de ses aspirations, la préoccupation constante de sa pensée, de ses efforts. Ses talents, ses travaux lui avaient acquis une influence très-méritée; il ne voulut la faire servir qu'au profit de ses tendances. On lui doit l'existence de beaucoup d'artistes qu'il a su produire, encourager et soutenir; on lui doit la restitution de beaucoup de monuments qui sans lui auraient été perdus ou

seraient restés dans l'oubli. La dernière de ces restitutions est celle de l'église du Saint-Sépulcre, à Pise, bâtie d'après le plan et sous la direction de Diotisalvi, architecte. Ce beau monument du Moyen-âge avait été tellement enveloppé et caché par des bâtisses modernes, qu'à peine on l'apercevait. Rosini fit démolir les maisons et restituer l'édifice de manière qu'il reprit sa beauté primitive; les ressources pécuniaires dont il pouvait disposer n'y ayant pas suffi, il fit appel au grand-duc de Toscane, au Pape, à ses amis. Tous y répondirent avec empressement. Parmi ces derniers, M. Tenerani envoya un bas-relief; M. Paoni, un buste en marbre, portrait de l'architecte Diotisalvi; des peintres, les tableaux pour les autels. Le temple allait être rouvert dans sa splendeur primitive, quand Rosini mourut, le 16 mai 1855. Ses restes mortels reposent au *Campo-Santo* de Pise.

Presque tous les souverains de l'Europe prodiguèrent les distinctions et les encouragements à cet illustre écrivain, à cet homme infatigable. Le grand-duc de Toscane, non content de l'avoir décoré de l'Ordre du Mérite, lui accorda, ainsi qu'à ses descendants, des lettres de noblesse; le roi Charles-Albert lui conféra l'Ordre des saint Maurice et Lazare, et le roi Louis-Philippe l'Ordre de la Légion d'honneur; les témoignages d'estime qu'il reçut des autres cours ne furent pas moins flatteurs; ils prouvent que le mérite réel peut quelquefois trouver sa récompense.

Amateur intelligent autant que savant profond, Rosini s'était plu à réunir une collection choisie de tableaux des premiers maîtres. Cette collection, possédée par le fils, qui suit dignement les exemples qui ont éclairé son enfance, fait encore l'ornement de Pise.

Lié d'une longue amitié avec cet homme de bien, nous avons voulu rendre hommage à sa mémoire, enregistrer ses travaux. D'autres diront les mêmes choses avec plus d'élégance, nul ne les dira avec plus de vérité et avec un sentiment d'admiration plus profond.

SÉBASTIANI.

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

VII

ROBERT DE NANTEUIL.

Le savant iconophile M. Faucheux, qui prépare depuis longtemps le catalogue raisonné de l'œuvre d'Israël Sylvestre, a découvert, en faisant des recherches biographiques sur ce graveur, deux pièces intéressantes concernant le célèbre graveur Robert de Nanteuil. Ce sont deux ordonnances du roi datées de 1658 et 1659 : dans la première, Louis XIV le nomme son *dessinateur et graveur ordinaire;* dans la seconde, il lui accorde, sur son épargne, une pension de mille livres. Les termes de ces ordonnances témoignent de l'estime générale que cet artiste avait acquise à la cour, lorsqu'il devint l'objet des faveurs particulières du grand roi.

Robert Nanteuil ou plutôt de Nanteuil, comme portent les deux ordonnances que nous publions ci-dessous, était né à Reims en 1630; il mourut à Paris, en décembre 1678, et fut enterré sous les orgues de l'église Saint-André-des-Arts.

Son œuvre se compose de 234 planches, selon le catalogue que Florent Lecomte a inséré dans le tome Ier de son *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1699-1700, 3 vol. in-12); mais M. Robert Dumesnil a beaucoup augmenté ce catalogue dans son *Peintre-graveur français.* M. Faucheux y a fait aussi quelques additions, et nous pensons qu'on découvrira encore des pièces de cet habile graveur, inconnues et non mentionnées, car Nanteuil sur les bancs du collége gravait déjà. Voyez les détails que la *Revue* a empruntés aux *Mélanges d'histoire et de littérature,* de Vigneul de Marville.

La réputation de Robert de Nanteuil fut universelle et incontestée; sa position à la cour l'avait élevé au-dessus de tous les graveurs de son temps, et les personnages les plus illustres briguaient l'honneur d'avoir leur portrait gravé par lui. On lit, dans la correspondance (11 sept. 1676) de madame de Sévigné, ce quatrain que mademoiselle de Scudéry avait composé pour son propre portrait :

« Nanteuil, en faisant mon image,
A de son art divin signalé le pouvoir :
Je hais mes yeux dans mon miroir,
Je les aime dans son ouvrage. »

Michel de Marolles a pu dire, dans son *Livre des peintres et graveurs* (édit. de M. G. Duplessis, p. 34) :

« Nanteuil est au-dessus de toute bagatelle :
Il s'est mis hors du pair dans sa profession ;
Un seul portrait qu'il grave est une perfection ;
Comme il fait de beaux vers, sa verve est immortelle. »

On possède quelques lettres autographes de Nanteuil.

P. L.

ORDONNANCE DE 1658.

« De par le Roy :

« Grand Chambellan de notre Chambre, premier Maître et Maîtres ordinaires de notre hôtel, Maîtres et Controlleurs de notre Chambre aux deniers, Salut.

« Notre inclination pour le dessein et pour la peinture nous faisant trouver du plaisir dans la découverte de ceux que le naturel et le travail ont fait exceller en ces arts, l'expérience que Robert de Nanteuil s'est conquise dans le dessein et gravure en taille douce ne nous pouvait être connus que nous n'ajoutassions à sa réputation l'estime que nous faisons de sa personne. Son génie pour la portraiture, sa capacité pour la connaissance des belles-lettres, aussi bien que des règles de son art, et son secret pour rendre infaillible par le crayon et par le burin la ressemblance des sujets dont l'air est le plus difficile à prendre, sont, avec les marques de la perfection où il porte ses ouvrages et que tout le monde voit dans les portraits qu'il a faits de nous et des principales personnes de l'État, les motifs qui nous ont fait résoudre à l'approcher de nous et à l'honorer d'une qualité convenable à son mérite et à la confiance que nous avons en sa fidélité. Nous, par ces causes, avons ledit de Nanteuil cejourd'hui retenu et retenons pour nous servir en l'état et charge de notre dessina-

teur et graveur ordinaire en taille douce, et cette charge lui avons donnée et octroyée, donnons et octroyons par ces présentes signées de notre main pour par lui désormais l'exercer, en jouir et user, aux honneurs, autorités, prérogatives, prééminences, priviléges, franchises, libertés, gages, droits, profits, revenus et émolumens y appartenant, et ce tant qu'il nous plaira.

« Mandons et ordonnons à chacun de vous, ainsi qu'il appartiendra, qu'après avoir reçu dudit Nanteuil le serment en tel cas requis et accoutumé, vous ayez à faire enregistrer cette retenue aux registres et papiers de notre Chambre aux deniers, et le faire jouir et user de tout ce qu'elle contient, pleinement et paisiblement, et à le faire obéir et entendre de tous ceux qu'il appartiendra aux choses concernant cette charge. Mandons aussi aux trésoriers-généraux de notre Maison que lesdits gages et droits ils ayent à payer audit de Nanteuil à l'avenir par chacun an aux termes accoutumez, suivant les états qui en seront par nous signés et arretez, car tel est notre plaisir.

« Donné à Paris sous le scel de notre secret le 15e jour d'avril 1658.

« (*Signé*) Louis. »

Et plus bas :

« Par le Roy, de Guénégaud. Scellé du cachet des armes du Roy. »

A côté est écrit :

« Aujourd'huy, sixième jour du mois de mai 1659, le Sr de Nanteuil, dénommé ès présentes, a fait et prêté le serment de fidélité deu au Roy, à cause de l'état et office de dessinateur et graveur en taille douce ordinaire du Roy, entre les mains de Monseigneur le Duc de Bouillon, Pair et grand Chambellan de France, moy secrétaire ordinaire de ses commandements présent.

« Fait à Paris le jour et an que dessus.

« (*Signé*) Sireul de Langlade. »

ORDONNANCE DE 1659.

« Louis, par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, à nos amez et féaux Conseillers les gens de nos Comptes à Paris, Salut.

« Voulant gratiffier et favorablement traiter notre bien amé Robert de Nanteuil, notre graveur ordinaire, en considération des services qu'il nous a rendus en diverses occasions, pour ces causes nous lui avons accordé et fait don de la somme de mil livres de pension (1) par chacun an, à prendre sur les deniers tant ordinaires qu'extraordinaires de notre épargne, pour être dorénavant payé par le trésorier d'icelui présent et

(1) Ce qui vaudrait aujourd'hui 3,600 francs. (Note de M. Faucheux.)

avenir étant en exercice, à commencer du premier jour de Janvier dernier suivant les états qui seront par nous signez et arretez. Sy vous mandons et ordonnons que ces présentes vous ayez à vérifier et faire enregistrer purement et simplement et du contenu en icelle jouir et user ledit Nanteuil pleinement et paisiblement. Mandons aussi à nos amés et féaux Conseillers en notre Conseil d'État et trésoriers de notre épargne, présens et avenir, de lui payer, bailler et délivrer, chacun en l'année de leur exercice, ladite somme de mil livres de pension aux termes et en la manière accoutumée suivant nosdits états, et, raportant par eux ces présentes ou copie d'icelles deument collationnées pour une fois seulement avec quittance dudit Nanteuil, sur ce suffisante, nous voulons ladite pension de mil livres être passée et allouée en la dépense de leurs comptes, déduite et rabatue de la recette d'iceux; pour vous, gens de nosdits Comptes, vous mandons ainsi le faire sans difficulté, car tel est notre plaisir.

« Donné à Paris le 15e jour de juin de l'an de grace 1659 et de notre règne le 17e.

« (*Signé*) Louis. »

Et plus bas :

« Par le Roy, de Loménie, » et scellé en queue de cire jaune.

A côté est écrit :

« Registré en la Chambre des Comptes, ouy le procureur général du Roy, pour jouir par l'impétrant de l'effet et contenu en icelles, tant et sy longuement qu'il plaira à Sa Majesté et qu'il sera employé dans ses États, à jouir de cejourd'hui le sixième d'aoust 1660.

« (*Signé*) Le Coq. »

Et au dos :

« Enregistrées au Conseil général des finances par moy Conseiller du Roy au Conseil d'État et Controlleur général des finances de France. A Paris, le dernier septembre 1659.

« (*Signé*) Le Tonnelier Breteuil. »

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES ITALIENS.

I

FRANÇOIS TERZI.

François Terzi, ainsi que l'appellent Lanzi et d'autres écrivains, ou Tertico (Terzico) comme il signe dans les lettres que nous reproduisons, naquit à Bergame vers le commencement du XVIe siècle et suivit l'école du Titien. Sa renommée fut bonne en Italie, où diverses villes tiennent encore en grande estime quelques-unes de ses productions. Bergame sa patrie possède de lui une *Assomption de la Vierge* et la *Nativité de Notre-Seigneur* dans l'église de Saint-François, dans celle de Saint-Simplicien deux grandes histoires représentant des faits du Christ et des Apôtres. Le dessin de cet artiste n'est pas exempt d'une certaine sécheresse, mais sa couleur se montre brillante, vigoureuse, remplie de charme et d'harmonie.

Vers 1550, François Terzi se rendit spontanément ou fut appelé à Vienne; lui-même nous apprend qu'il y vécut longtemps au service de l'archiduc Ferdinand. On ignore quand il quitta la cour d'Autriche; mais, vers la fin du XVIe siècle, au moment de la mort, qui l'atteignit à un âge très-avancé, on le retrouve à Rome, où il paraît avoir été inhumé dans l'église des Bergamasques. Tels sont les seuls renseignements biographiques que nous ayons pu réunir sur ce peintre, et dont une partie est extraite des deux documents que nous publions.

Ce n'est pas à la pratique de la peinture que Terzi doit sa meilleure réputation. Graveur habile, il compta parmi les premiers du temps. L'œuvre la plus remarquable de son burin fut la collection des Portraits des princes et princesses de la maison

d'Autriche, réunis en une espèce de généalogie plus ou moins authentique, travail d'une perfection incontestable, qu'il ne put pas compléter. Si nous devons croire les assertions contenues dans ses lettres, la fortune ne lui aurait pas été favorable : il serait difficile, en effet, d'expliquer autrement le secours et la protection qu'il réclame du roi Charles IX, en termes assez humbles pour qu'ils paraissent extraordinaires dans la bouche d'un peintre estimé d'une époque où la fierté était l'apanage des artistes.

La série des portraits gravés se compose de 66 pièces. Les ressemblances ont dû parfois être supposées. Les accessoires, habillements, armures et encadrements d'architecture sont très-variés, d'une grande magnificence, beaux, mais souvent bizarres; on y découvre malheureusement les premiers symptômes de la décadence.

Non-seulement Lanzi parle de Terzi, dans son Histoire de la peinture italienne (1), mais Gio. Gori Gandinelli (2), le chevalier Carlo Ridolfi (3) et Ant. Orlandi (4) en parlent aussi. Tous se répètent presque textuellement et nous maintiennent dans l'obscurité la plus profonde sur ce qui concerne les circonstances de la vie de cet artiste. Sa famille, ou au moins une famille qui porte le même nom, existe encore à Bergame, décorée d'un titre aristocratique. Elle est très-studieuse des beaux-arts et paraît posséder une collection de tableaux rares et choisis.

La première des deux lettres que nous avons été assez heureux pour rencontrer est adressée à la reine Catherine de Médicis, la seconde à son fils Charles IX, qui avait, comme on sait, épousé Élisabeth d'Autriche. La rédaction de cette correspondance, d'une authenticité incontestable, est tellement confuse, tellement alambiquée, qu'en la traduisant nous avons souvent dû chercher à deviner la signification de phrases qui, de prime abord, paraissent n'en avoir aucune. Dans des documents de cette nature, ce n'est pas l'élégance de la pensée ou le langage

(1) Tome 3, page 139.

(2) *Notizie istoriche degl' intagliatori.* — Siena, presso Vicenzo Peppini Carli e figlio, 1771.

(3) *Le Meraviglie dell' arte, overo le vite degl' illustri pittori veneti.* — Venetia, 1648; page 132.

(4) *Abecedario Pittorico.* — Bologna, 1719; page 177.

fleuri qu'on recherche, mais les faits et les éclaircissements historiques. Sous ce rapport, ces lettres nous ont paru dignes d'attention, d'un intérêt suffisant pour justifier leur publication et à la rendre intéressante sinon agréable aux lecteurs.

Voici la lettre à Catherine de Médicis, avec la traduction à la suite.

« SACRA E CHRISTIANISSIMA REGINA MADRE (1).

« Mon^r de Mamorin (2) et M^re l'Imbasciatore qua à prèso à Cesare an judicato che per vera piatà christiana, io dovessi inviarli un mio sugeto come à hobtima et singular coltivatrice della vera piatà il quale io ò fatto di maniera che legendo e considerando vedrà qual esso sia, uno in semplice carta, l'altro in pergameno colonio, io non ò ne posso offerirli ne mandarli altro che di quei fruti delle oneste mie fatiche alle quali la fortuna me à giovato non pocho e nella cosa che per vinti anni et piú io ò perseverato e sebene non ne ò reportato richeza da essa io none (sic) ho ne anche reportato nome men che honesto et ò casato almen segnio di afettuoso servitore fidele, come potra conoscere per quelle opere inviate alla Christ^ma Maiestà del Re suo diletto filgliolo, et quando un povero servitore da quanto po et sa none (sic) tenuto a piu, ma ben desidererei poter fare altre tanto per vostra christianissima Maestà per essere stata sempre questa gloriosa casa Valesia il sustentamento delle virtuose fatiche et sienze liberali, come in Italia la illustrissima casa sua Medici. Me sera favore sing^mo se intenderò che la vostra christianissima Maesta conoscha questa mia intencione e disiderio grandissimo di avermi a fatichare in alcuna cosa per lei dalla quale possa piú a pieno conoscere l'intento di un povero et fidel^mo servitore et cosi con ogni riverentia me le inchino et hofero per quanto posso et valglio.

« Di Vienna à li 29 genaro del 72.

D. V. M^ta.

« Umile et fidel servitore,

« FRAN^co TERTICO, pittore. »

(1) Reg. 397 (Bibliot. Impériale), intitulé : *Recueil concernant les affaires d'Allemagne,* tome Ier, contenant diverses lettres et mémoires tant de la négociation du comte de Fiesque et du Sr de Valcob que de plusieurs autres personnes, depuis le 21 mars 1569 jusqu'au 24 octobre 1574, p. 483-487.

(2) Il veut dire M. de Montmorin.

« Sacrée et très-chrétienne Reine-Mère,

« Mon^r de Montmorin et Mon^r l'Ambassadeur auprès de César ont jugé que je devais envoyer à vous, comme à excellente et spéciale cultivatrice de la vraie piété, un des sujets traités par moi avec une vraie piété chrétienne; je l'ai fait tel que vous le verrez en le lisant et en l'examinant; un exemplaire est sur simple papier, l'autre sur parchemin. Je n'ai et ne puis vous offrir que les fruits de mes honnêtes travaux dans lesquels la destinée m'est venue en aide, ainsi que dans la chose qui a été l'objet de ma persévérance de vingt années et plus; et quoique de cette chose je n'aie pas obtenu la richesse, cependant j'en ai retiré bonne renommée; et il m'a été au moins permis de faire acte de fidèle et affectionné serviteur, ainsi que vous pourrez le connaître par les ouvrages que j'ai envoyés à la Majesté très-chrétienne du Roi votre fils bien-aimé. Or quand un pauvre serviteur donne ce qu'il peut et ce qu'il sait, il n'est pas tenu à davantage. Je serais très-désireux d'en faire autant pour votre Majesté très-chrétienne, car cette glorieuse maison de Valois a toujours été le soutien des labeurs honnêtes et des sciences libérales, de même que votre très-illustre maison Médicis l'a été en Italie. Je considérerais comme une faveur insigne s'il m'était donné d'apprendre que votre Majesté très-chrétienne connaît mon intention et le très-vif désir qui est en moi de pouvoir m'employer pour elle en quelque chose qui pût lui démontrer la bonne volonté d'un pauvre et très-fidèle serviteur. Dans cet espoir je m'incline devant vous avec le plus grand respect et je m'offre pour tout ce que je puis et vaux.

« De Vienne, le 29 janvier du 72 (1572).

« D. V. M^té.

« Humble et fidèle serviteur,

« Fran^co Tertico, peintre. »

Voici la lettre à Charles IX, suivie de sa traduction :

Sacra et Regia Ma^ta Christ^ma.

« Il Cavalarizo Magior della M^ta della Christ^ma Regina sua cons^te è causa che a guisa de acerbi fruti io invio alla Sacra M. Christ^ma vostra queste mie fatiche non come io vorei à tanta

Regia M^ta^ ma come poso come colto allo improviso, parendomi cosa piú convenevole che gli pervengano alle mani sue gratio^me^ che altrimente perchè io ero di volere che con qualche piú comodo tempo, avendolo potuto, le fuse a tal hopera pervenuta avanti et come un opera particulare et peculiare el ritrato di essa M^ta^ della Serenissima Regina. Ma la sinistra sorte non me lo à permesso, come solle di molte volte et bene speso interompere i giusti et honesti pensieri, come à fato questo mio hora, ma vorei che me fuse conceso a potere dimostrare in opera tale et simile à questa Austri^ca^ Genéalogia si come la Christian^ma^ Valesia se hora sè congionta con questa insieme come à antichissimo zeppo ab anticho derivano dal gran Clodoveo come in tuto tempo sè dimostrato semper et se sono conosuti glinuiti animi piú nelle conse (sic) contrarie della fortuna che nelle prospere. Si che io avrei che dire della grandeza del magnissimo Re Francescho et del progenitor suo padre Re Enrico, del che a suoi lochi vi sara locho apropiato de dire et de estendersi in emblemi, elogi et versi insieme con tanti altri di questa glor^ma^ familia Valesia et del grand iuditcio et valore de vostra Sac^ra^ Christ^ma^ M. alla quale umilmente mi racommando et me et questa opera mia alla grandeza et liberalita sua adtciò gli posa comparir avanti agiustato da quelle altre mie fatiche piú ornate di questa che hora umilissimamente con ogni sumesione linvio per il sudeto Mre Cavalarizo Mamorin.

« Io non restero di scriverli ancora umilmente la causa perche io sia restato di pore tra questi ritrati di tante grandi imp^ci^ et mang^me^ quello della Christ^ma^ consorte de V. M. parendomi che convenevolmente dovese et esser solla et non temerariamente fuse da me posta in locho ove non convenise debitamente, ma avendo io preso sugetto tale che ancora per essa Christian^ma^ Regina avevo di accompagniarla con molte Regine famosisime Valesie, ma ancora altre gran principese et per che si come io ò acomodato con questo tal hordine le donne si posano acomodare apreso a lor mariti dividendo esse carte di donne l'ordine del' architetura si congionge insieme, parimenti farei l'isteso con quello de sui Gloriosisimi antecesori et de vostra Christianissima M^ta^ quando fuse tochato a me sorte et bona gratcia sua che me reputase atto a poterla servire o in simil modo di stampe o con il penello et con le dette stampe et genealogia, io ò inventato

un altro hordine varisimo di ornamento et di sugeto da questo che aporteria non men vageza che alti et profondissimi significati, ma a far tcio non mancha se non il potere per che il volere e pronto et disposto piu che mai fuse, et non avendo io capitale magior di questo che d' aver servito non sollo il Ser^mo^ Archiducha Ferdinando da vinti anni et tuta questa Ser^ma^ Cassa Auctriacha ne per fatiche che me abia fatte non son richo per aver io fatto in queste stampe, ma tale quale io sono saro ritrovato piu richo di bon volere che di potere pero e restata inperfetta et la quarta parte et la quinta delgli affini et di tante gran principese et magnāme Regine et imper^ce^ et cosi di nuovo umilmente me ancomando a v^ra^ Christ^ma^ M^ta^ come fidelisimo servitore devotis^mo^.

« L' invio anchora una imagine che in suo genere, anchora che sia in carta, contiene in se sugeti tali quali piacesi al S^re^ Idio che i populi se imprimesino ne la mente quello che apare incisa imagine alla vista et e altro per lo inteletto, non produce altro che di queste cose di stampe il mio rudo tereno et pero me asicuro che Austria et si Spagna mi sapran grado piu del volere che del potere mio debole et cosi il S^re^ Idio longamente feliciti la M. V. et a me dia longo tempo et di poter far cosa grata per servirla.

« Di Viena ali 29 Genero del 1572.

« D. V. Sac^a^ et Christ^ma^ M^ta^.

« Um^o^ et fidel servitore,

« Fran^co^ Tertico, pittore. »

Au dos : « Alla Christ^ma^ M^ta^ del Re. »

« Sacrée et Royale Majesté très-chrétienne,

« Le Grand-Écuyer de sa Majesté très-chrétienne la Reine votre femme est cause que, comme des fruits qui ne sont pas mûrs j'adresse à votre sacrée et très-chrétienne Majesté quelques-uns de mes travaux, non pas tels que je les voudrais pour être offerts à une Majesté aussi auguste, mais tels que je les puis réunir étant pris à l'improviste.

« Il me semble plus convenable qu'ils parviennent sans retard entre vos mains très-gracieuses que de permettre qu'ils soient attendus, parce que je désirais, pouvant disposer de plus de temps, les faire précéder par le portrait de la Reine sérénissime, ouvrage

spécial et qui aurait été opportun. La mauvaise destinée ne l'a pas voulu, elle se plaît souvent à contrarier les idées justes et honorables, et la mienne a été dans le nombre. Je voudrais pouvoir démontrer, dans un ouvrage semblable à celui que j'ai exécuté sur la Généalogie Autrichienne, que si la très-chrétienne race des Valois vient s'y unir comme à une souche très-ancienne, plus anciennement encore l'une et l'autre dérivent du grand Clodovée. En tout temps cette vérité a été évidente et la magnanimité de ces races s'est revélée plus dans les événements contraires que dans ceux que le sort rendait prospères. C'est ainsi que j'aurais à préconiser la magnanimité du très-grand Roi François et de votre père le Roi Henry, sujets dont, à l'opportunité, on trouvera un lieu approprié pour parler et pour s'étendre en emblèmes, éloges et vers, comme aussi sur tant d'autres personnages appartenant à cette très-glorieuse famille de Valois et sur la grande sagesse et valeur de votre Sacrée Majesté très-chrétienne à laquelle humblement je recommande moi et mon œuvre, confiant dans sa grandeur et dans sa libéralité, afin qu'il me soit possible de me présenter devant elle appuyé sur d'autres travaux meilleurs que ceux qu'à présent très-humblement et avec le plus profond respect je lui adresse par l'entremise du susdit M. de Montmorin, Grand-Écuyer.

« Je ne manquerai pas, à cette occasion, d'écrire humblement quelle a été la cause qui m'a empêché de placer parmi les portraits d'aussi grandes et magnanimes impératrices celui de l'épouse très-chrétienne de Votre Majesté. Il m'a semblé que convenablement elle devrait être seule, et que je ne devais pas témérairement la placer en un lieu mal approprié. J'ai choisi un sujet qui me laisse placer la Reine très-chrétienne en compagnie d'un grand nombre d'autres reines très-renommées de la race des Valois comme également d'autres très-grandes princesses, et l'ordre que j'ai imaginé permet d'arranger les femmes auprès de leurs maris; en divisant les cartes des femmes on réunit l'ordre architectonique. Je ferais de même en ce qui concerne vos prédécesseurs très-glorieux et Votre Majesté très-chrétienne si par votre bonté j'obtenais le bonheur d'être reconnu apte à vous servir, soit dans le même genre de gravures, soit par le pinceau; et avec les susdites gravures et généalogie, j'ai inventé un autre ordre d'ornementation et de sujet tout à fait différent de celui-ci,

et non-seulement cet ordre nouveau serait beau, mais il contiendrait des significations très-profondes et très-élevées. Pour ce faire il ne manque que pouvoir, car pour la volonté elle est prête et disposée au delà de toute expression. Je n'ai pas d'autre fortune que celle d'avoir servi pendant vingt ans le Sérénissime Archiduc Ferdinand et toute la Sérénissime Maison d'Autriche, et malgré le travail auquel je me suis livré, l'exécution de ces gravures ne m'a pas rendu plus riche, de sorte que tel que je suis, on me trouvera plus riche de bon vouloir que de pouvoir. Voilà les causes qui ont laissé inachevées et la quatrième partie et la cinquième des alliés et de tant d'illustres princesses, Reines magnanimes et impératrices. Je me recommande encore une fois humblement à Votre Majesté très-chrétienne comme son serviteur très-fidèle et très-dévoué.

« Je vous adresse, en outre, une image, qui, quoique sur papier, contient dans son genre des sujets dont je voudrais qu'il plût à Dieu que les peuples consentissent à laisser pénétrer leur esprit, car ce qui apparaît à la vue une image gravée, est autre chose pour l'entendement. Mon rustique terrain ne produit rien de plus que ces choses de gravure, pourquoi je me flatte que l'Autriche et l'Espagne feront état plus de mon intention que de mes faibles forces, et ainsi que Dieu Notre-Seigneur rende constamment prospère Votre Majesté et que pour longtemps il m'accorde de pouvoir faire chose agréable pour le service de Votre Majesté.

« De Vienne le 29 janvier de 1572.

« De votre très-Sacrée et très-Chrétienne Majesté,

« Très-humble et très-fidèle serviteur,

« Fran^co^ Tertico, peintre. »

Au dos : « A la Majesté très-chrétienne du Roi. »

M. de A.

CORRESPONDANCE.

AU RÉDACTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

MONSIEUR ET CHER CONFRÈRE,

Comme vous l'avez si bien dit souvent vous-même, c'est en général des artistes que la biographie s'est le moins occupée : chose étrange chez un peuple où les monuments des arts ont brillé si nombreux. Il est vrai que l'œuvre du maître est un testament plus durable que la notice du biographe. On n'a rien sur la vie des grands architectes de Notre-Dame de Paris, des cathédrales d'Amiens, de Chartres et de Reims; mais les splendeurs encore debout de ces grands monuments perpétuent suffisamment la gloire de leurs auteurs. Par malheur, toutes les productions de l'art, malgré leur perfection réelle, ne triomphent pas également des siècles. On ne sait ce qu'était ni ce qu'a produit Gobelin, artiste rémois, qui fonda le royal établissement qui porte son nom. Nul ne connaît le nom des dessinateurs, des peintres qui ont exécuté les belles tapisseries du XVe siècle. On sait peu de chose des habiles typographes qui imprimèrent les incunables qui font l'orgueil de nos grandes bibliothèques, et dont les productions n'ont point été surpassées par les plus beaux chefs-d'œuvre de la typographie moderne. Que dire des peintures à l'huile des XVe et XVIe siècles? Que penser surtout de cette famille si féconde d'architectes, de sculpteurs, de peintres verriers, imagers; d'émailleurs, de ciseleurs, d'orfévres, d'artistes en tout genre dont le Moyen-âge a doté la France? De tant de travaux et de génies divers, nulle part un souvenir, nulle part une tradition. C'est une chose regrettable en vérité, que ce silence de notre histoire : mais il accuse bien plutôt l'indifférence publique que la fécondité du sol.

Vous avez publié dans votre numéro d'avril un précieux article de feu Emeric David sur Jacques d'Angoulême, grand artiste dont beaucoup de vos lecteurs pouvaient ignorer jusqu'au nom. Le savant et regrettable académicien remet en lumière quelques-uns des travaux de cet habile sculpteur, et sa notice suffit pour réfuter et confondre les étranges dédains de M. Cicognara. Toutefois, M. Emeric David lui-même n'a connu que très-imparfaitement l'artiste dont il a entrepris la réhabilitation. Ce nom de Jacques d'Angoulême, donné par Blaise Vigenère et Jules-César Boulanger à l'auteur de la figure de saint Pierre, l'a conduit, bien inutilement sans doute, à rechercher, en la ville même d'Angoulême, des souvenirs biographiques qu'il n'y pouvait point rencontrer, par la

raison que le sculpteur Jacques, malgré son surnom, n'était point d'Angoulême; et ceci explique le silence qu'ont gardé sur lui les écrivains et biographes natifs d'Angoulême. Permettez-moi, à ce propos, de reproduire ici quelques lignes que je publiai, il y a quelque douze ans, dans un petit journal de Reims, ville que j'habitais alors, en qualité de bibliothécaire. Vous y verrez que ce nom de Jacques, qui paraît si nouveau à M. Cicognara et à beaucoup d'autres, est depuis longtemps en renom et s'est, du XVIe siècle jusqu'à nos jours, perpétué dans la Ville du Sacre comme celui d'une famille chère aux arts et digne d'une véritable illustration. Voici l'article inséré dans un journal de 1840 et reproduit textuellement dans le *Remensiana* (Reims, 1845).

LES JACQUES.

« Il n'en est pas des sculpteurs JACQUES ainsi que de la plupart des artistes rémois, dont on n'a conservé aucun souvenir. Ce nom de Jacques a longtemps été en honneur à Reims, comme celui d'une famille d'habiles sculpteurs. Il est resté quelque chose de cette opinion. De nos jours, le moindre morceau de sculpture, pour peu qu'il semble remonter au siècle de Louis XIV, est de suite attribué aux *frères Jacques*. Il n'y a pas à Reims un amateur qui n'ait dans son cabinet un fragment des frères Jacques, ne fût-ce qu'un groupe, un singe, un magot. — Il y a quelque chose à réformer dans l'opinion publique, au sujet des *frères Jacques*, c'est qu'il n'y a jamais eu de *frères Jacques* sculpteurs à Reims, mais une succession d'artistes porteurs de ce nom, et tous sortis du même tronc.

« Le premier fut aussi le plus habile et le plus célèbre. Il se nommait Pierre Jacques, et naquit sous le grand règne de François Ier; c'était une belle époque pour un sculpteur. Jacques sembla digne d'être encouragé : le cardinal Robert de Lenoncourt l'envoya terminer ses études à Rome. A son retour d'Italie, le jeune artiste séjourna quelque temps à Angoulême, où ses brillants succès lui valurent le nom de Jacques d'Angoulême. Cette désignation qu'il conserva, revenu dans sa patrie, a fait croire qu'il avait un frère sculpteur comme lui : rien de sérieux ne confirme cette opinion. Rappelé d'Angoulême par son protecteur Lenoncourt, abbé de Saint-Remi, Pierre Jacques entreprit, sur la demande du prélat, le magnifique tombeau de saint Remi, que 93 a réduit en poussière, et dont, sauf les quinze statues qu'un ami des arts a sauvées et qu'on voit encore à Saint-Remi, nous n'aurions plus d'autre image que la belle gravure de Moreau d'après G. Baussonnet. Blaise de Vigenère, dans ses *Tableaux de plate peinture*, n'hésite pas à mettre Jacques d'Angoulême au-dessus de Germain Pilon, *le plus excellent imager françois tant en marbre qu'en fonte*. « Ce Jacques, dit notre auteur, s'osa bien paran-« gonner à Michel l'Ange, pour le modèle de l'image de saint Pierre à

« Rome, et de fait l'emporta lors par dessus lui, au jugement de tous les « maistres, mesmes italiens. »

« Il n'est pas douteux que le talent de cet habile statuaire n'ait été fréquemment mis en œuvre par le cardinal de Lorraine, le protecteur éclairé des artistes et des gens de lettres. Parmi les morceaux dus à son ciseau, il faut surtout signaler, après le tombeau de saint Remi, le petit portail de l'église d'Épernay, qui porte la date de 1540, une chapelle de saint André, dans l'église de Saint-Alpin de Châlons, terminée en 1553. Le beau Christ qui décore aujourd'hui notre église Saint-Jacques, est de son fils *Nicolas*, qui continua à Reims les travaux et soutint la renommée déjà acquise à ce nom de Jacques. Voici en quels termes P. De la Salle, auteur du *Bouquet royal*, parle des sculpteurs Jacques : « M. Nicolas Jacques « étoit fils de ce grand sculpteur M. Pierre Jacques, natif de notre ville, « qui y décéda en 1596, dont les œuvres, qui se voyent et en Italie et en « France, seront à jamais en admiration à la postérité pour estre des « plus parfaites en leur espèce. Ce que je dis sans crainte de recevoir un « démenti de ceux qui sont du mestier, qui savent mieux ses mérites que « pas un autre. »—A propos du beau Christ dont nous venons de parler, et qui se trouve aujourd'hui à l'église Saint-Jacques, Leféron, dans son ouvrage manuscrit intitulé : *Introduction à l'histoire de Reims*, entre dans quelques détails intéressants sur la famille de Pierre Jacques : « Il y a « particulièrement à remarquer, à Saint-Pierre-le-Vieil, le grand Crucifix « que tous les étrangers qui abordent à Reims ne manquent pas de con- « sidérer avec admiration, comme la pièce de sculpture en bois la plus « achevée en ce genre qui soit en France et peut-être ailleurs, non-seu- « lement pour la grandeur et hauteur, mais encore pour les traits et l'air « mourant du visage, pour les côtés, les bras, les pieds, et pour l'atti- « tude de tout le corps, si bien conçue et si bien exécutée, qu'un peintre « ne sauroit jamais mieux l'exprimer sur la toile, si savant et si délicat « que soit son pinceau. Le Christ est l'ouvrage de Jacques, natif de « Reims, qui vivoit sous le règne de Henry III, et qui auroit fait fortune « à la cour, s'il eût eu moins de zèle et d'affection pour sa patrie. — La « petite image de pierre qu'on voit en l'église de Saint-Pierre-le-Vieil, au « maître-autel, et qui représente des figures de la Passion qui semblent « parler, et aussi celles qu'on voit à plusieurs des chapelles tant en pierre « qu'en bois, sont de la postérité de Jacques, laquelle vient de s'éteindre « en la personne d'un vieux garçon extraordinairement sourd qui est « mort en la Poissonnerie : ouvrages fort exquis et fort estimez, ajoute « Leféron, mais qui ne sont plus du goût d'aujourd'hui. »

Agréez, etc.

LOUIS PARIS.

BIBLIOGRAPHIE.

Histoire de l'Architecture sacrée, du IVe au Xe siècle, dans les évêchés de Genève, Lausanne et Sion, par J. D. Blavignac (de Genève), architecte, membre de plusieurs sociétés savantes. (Paris, Victor Didron, libraire, 13, rue Hautefeuille; Londres, John Russell Smith, 36, Soho square; Leipzig, A. Weigel, libraire. 1853. Un fort volume in-8° avec un atlas de 82 feuilles; prix : 60 francs.)

Ce livre a pour objet de faire connaître la Suisse française par ses monuments. Après l'avoir lu, on est de l'avis de l'auteur, qui trouve que son pays n'est pas moins intéressant pour l'archéologue que pour le géologue et le touriste.

Suivant M. Blavignac, la Suisse romane étant placée sur le point de communication entre le nord et le midi de l'Europe, ayant reçu et développé le germe d'une civilisation avancée, à une époque où l'inculture régnait presque partout, l'architecture des évêchés de Lausanne, de Genève et de Sion offre l'histoire des phases de l'art dans des contrées beaucoup plus vastes. Les monuments de la Suisse française présentent un résumé, ou, si l'on veut, des spécimens de tout ce que l'on rencontre dans les autres parties de l'Europe.

M. Blavignac conserve la division adoptée par les archéologues depuis M. de Caumont : architecture primaire ou romane, secondaire ou gothique, et tertiaire ou de la Renaissance. Son livre se rapporte à la première. Il classe tous les monuments de la Suisse romane antérieurs au XIIe siècle sous les trois rubriques suivantes : *École gallo-latine*, *école sacerdotale*, *école carolingienne*. Il remarque que dans le Xe siècle l'arc se brise, et de circulaire devient aigu, et il en déduit une quatrième école qu'il désigne sous le nom de *sacerdotale secondaire*.

De cette division résulte celle de son livre en quatre chapitres. Le premier concerne l'école gallo-latine dont le style est caractérisé par l'imitation des constructions en charpenterie, et qui règne du IVe au VIe siècle; le second se rapporte à l'école sacerdotale dont le style est caractérisé par l'arc déprimé et les arcatures, et qui règne du VIe au IXe siècle; le troisième comprend l'école carolingienne dont le style est caractérisé par l'arc plein cintre et le chapiteau cubique ou le corinthien, et qui règne au IXe siècle; le quatrième a pour objet l'école sacerdotale secondaire dont le style est caractérisé par l'arc aigu et l'imagerie mystique, et qui règne au Xe siècle.

Les monographies les plus complètes que renferme l'ouvrage de M. Bla-

vignac sont celle de l'église de Romainmôtier (canton de Vaud), bâtie par l'école sacerdotale primaire, celles de Saint-Jean de Grandson et de Saint-Pierre de Clages, dans le Valais, monuments de l'école carolingienne, et celles de Notre-Dame de Neuchâtel, de l'abbaye royale de Payerne (Vaud) et de la cathédrale de Genève, œuvres de l'école sacerdotale secondaire.

Quant aux édifices dont toutes les parties ne datent pas d'une même époque, ou ceux dont il ne reste que des souvenirs et quelques fragments, ils sont mentionnés pour ce qu'ils ont de caractéristique.

Il en est de même de plusieurs monuments qui n'appartiennent pas à la Suisse et qui sont rappelés à côté de ceux de la Suisse pour en faire mieux apprécier le caractère par comparaison.

Mais les églises n'occupent pas M. Blavignac au point de vue unique de l'architecture; il étudie encore leur décoration, les ornements, les vases, les livres, toutes les choses précieuses qu'elles pouvaient renfermer. Sous ce rapport les chapitres I et III sont très-curieux. La Suisse romane était riche en objets d'art. Plusieurs de ces objets, comme l'évangéliaire conservé à Sion et rappelant Charlemagne, et le vase de saint Martin conservé à Saint-Maurice et rappelant le massacre de la Légion Thébéenne, ont fourni à M. Blavignac des sujets de notices fort intéressantes.

Son livre ne contient pas seulement des descriptions, des appréciations; il renferme encore à chaque page des notes remplies de faits qui éclaircissent et développent le texte auquel elles se rapportent. L'auteur ne cite pas et ne décrit pas seulement les monuments, il n'enregistre pas seulement des faits; il expose parfois une manière de voir différente de celle qui est généralement reçue. Sous ce rapport nous citerons et nous résumerons la section II du chapitre IV qui a pour titre : *De l'arc aigu et de l'ogive.*

M. Blavignac cherche d'abord à distinguer l'arc aigu de l'ogive, car, suivant lui, l'arc aigu n'est pas l'ogive, ce n'est que par erreur qu'on les a confondus. Il faut, dit-il, se rapprocher autant que possible des termes employés par les constructeurs de l'époque dont on décrit les œuvres. Or, d'après M. Quicherat, dont il reprend l'assertion, les arcs diagonaux saillant sous les voûtes d'arête sont qualifiés durant tout le Moyen-âge d'*arcs*, *croix* ou *croisées d'ogives*, de *croix augivères*, et ils affectent presque toujours la forme semi-circulaire, et quelquefois même une courbe moindre que l'hémicycle. Durant toute cette époque, la qualification d'ogivale se rapporte non à la courbe de l'arc, mais à la position de ce dernier et à ses relations avec la partie de la construction à laquelle le nom d'ogive était appliqué. Quant à l'arc aigu, il était désigné par les expressions de *tiers-point*, *quint-point*, *arc empointié*.

Le mot *ogive* qui tantôt s'écrit avec l'*au* roman, tantôt avec l'*o* français, paraît dériver du latin *augere*, augmenter, et l'on a conclu de là que les arcs qualifiés de *croisées d'ogives* avaient pris ce nom parce qu'ils ren-

forçaient la voûte, parce qu'ils en *augmentaient* la solidité. Il eût mieux valu, dit M. Blavignac, déterminer d'abord la valeur absolue du mot *ogive* pris substantivement. Ce vieux mot, qui a subi une si bizarre destinée, a conservé sur les chantiers de la Suisse romane son acception primitive. Il signifie un ÉPERON ou CONTRE-FORT. Le mot est resté dans la langue des ouvriers. Il se trouve dans un manuel d'architecture imprimé à Lausanne en 1846. Il est employé à Genève, au XVIIe siècle, notamment dans les registres de la Chambre des Comptes, où le nom d'*augives* rappelle tantôt une construction destinée à servir d'appui à une maison, tantôt des contre-forts existants d'une église du Moyen-âge. Il se trouve dans d'autres écrits où il sert à désigner des piles de pont appelées *ougives* ou bien *oussives*. Ce mot est donc un synonyme absolu de support et d'appui ou contre-fort. Ce qu'on nomme maintenant ogive est un vide, tandis qu'au Moyen-âge c'était un plein; ce qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'arc ogival est un arc aigu. L'arc ogival au Moyen-âge était généralement à plein cintre. C'est de sa position, c'est de sa relation avec les véritables ogives que cet arc a pris son nom. Les nervures, placées en diagonale, s'appuient d'une part sur le contre-fort, de l'autre part, contre un pilier qui remplit un rôle identique, architecturalement parlant, et qui, à en juger par analogie, a très-probablement été qualifié d'*ogive* par les constructeurs, dans ce cas particulier. Toutes les nervures, dit M. Blavignac, n'ont pas été englobées dans une dénomination commune, or cela aurait été, si la croisée d'ogives s'appelait ainsi de ce qu'elle renforce la voûte. Non, l'expression d'*ogivale* est exclusivement réservée pour les croisées diagonales et pour les demi-nervures qui, dans les ronds-points, partent des ogives ou contre-forts.

Telle est l'argumentation de M. Blavignac. Je l'ai reproduite presque textuellement, tout en la résumant. Elle est appuyée de savantes notes sur l'arc aigu et sur l'ogive, empruntées aux meilleurs traités d'architecture et aux ouvrages de Frésier, du père Derand, de Simonin et de la Gardette, de Lenoir, de Legrand, de Félibien, de Quatremère de Quincy, de Berty, de Raynouard, etc.

Malgré l'opinion qu'il soutient sur la définition de l'ogive, M. Blavignac conserve la qualification d'*ogivale* appliquée au dernier art chrétien. « Seulement, dit-il, au lieu de prendre son nom de l'arc, il le prendra « du contre-fort. Et quelle architecture pourrait mieux être qualifiée de « *renforcée* ou d'OGIVALE que celle qui a produit ces vastes édifices dont « le caractère distinctif, le premier qui se présente à l'examen de tous, est « d'être soutenus, contre-butés, renforcés de toutes parts par des étais, « des contre-forts, des *ogives* enfin, aussi remarquables par l'importance « de leur usage que par leur nombre, la diversité de leurs dispositions et « le caractère qu'elles impriment aux monuments construits suivant le « système dont elles forment l'essence : celui de la répartition de la charge,

« non plus sur les murs comme auparavant, mais sur des points isolés « qui laissent entièrement à la disposition de l'architecte les espaces qui « les séparent. »

Quant à la conservation du mot *ogive*, M. Blavignac trouve aussi difficile dans l'usage de ramener ce terme à sa valeur primitive que de le conserver dans son acception moderne. Il pense qu'il serait plus sage de s'abstenir de son emploi, surtout dans le sens admis aujourd'hui.

L'*Histoire de l'Architecture sacrée* se termine par quatre tables, une qui explique les planches dispersées dans le corps du volume, une autre qui se rapporte aux planches réunies à part et formant un bel atlas de quatre-vingt-deux feuilles, une troisième qui rappelle les ouvrages cités par l'auteur, et une dernière qui est une table alphabétique servant de concordance architecturale et archéologique. Le livre de M. Blavignac s'adresse surtout aux architectes, et aux savants qui, sans professer l'architecture, connaissent les principes de cet art assez sûrement pour apprécier de toutes manières un édifice moderne ou un monument ancien. C'est un traité autant qu'une histoire.

G. Champseix.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Une lettre de Le Brun. — L'œuvre de Rubens. — Les portraits de Gabrielle d'Estrées. — Les antiquités de Rome, au XVIe siècle. — L'inscription du monument de Raphaël. — Nécrologie, etc.

⁂ Notre collaborateur, M. Louis Paris, directeur du *Cabinet Historique*, nous communique la copie d'une lettre du peintre Le Brun, tirée des manuscrits du fonds Saint-Germain, n° 709, et provenant de l'ancienne collection Séguier. Cette lettre, dans laquelle l'artiste recommande un de ses amis au chancelier, n'a pas d'intérêt pour l'histoire de l'art, mais elle mérite d'être conservée en ce qu'elle prouve le crédit dont jouissait déjà Le Brun en 1644, avant que Louis XIV l'eût nommé peintre ordinaire du roi; la voici :

MONSEIGNEUR,

« J'ay receu l'argeant qu'il a pleu à Vostre Grandeur de m'envoier et en mesme temps ay apris de mon père les ordres quelle désire que je tienne, a savoir que je demeure encore icy deux années : ce sera avec joye que j'acompliré ses volontez puisque je n'ay autre desseing que de luy obéir. Mon pere m'a escrit aussy que vous désiriez que je fisse des tableaux pour votre gallerie. C'est là Monseigneur me combler de trop de graces de daigner mettre mes ouvrages au rang de celles (*sic*) des plus habiles gens et de qui je ne mérittré jamais la comparaison ; mais puisqu'il plaist ainsy à Vostre Grandeur, j'employeré tous mes efforts à me surpasser moy mesme pour essaier à luy donner quelque petite satisfaction, ou au moings luy tesmoingner l'envie que j'en ay.

« Monseigneur, je suplie à présent Vostre Grandeur de me permettre que je luy fasse une tres humble requeste quy est qu'après avoir fait la grace a Monsieur Beauvallon de luy accorder la charge d'avocat au Conseil, de laquelle il a jouy quelque temps, ce qu'il ne peut à présent continuer ni exercer sans vostre permission, qu'il plaise à Vostre Grandeur de luy conceder la grace de pouvoir jouir de la dite charge sa vie durant sans financer, atandu qu'il n'en a pas le moyen.

« Vostre Grandeur me pardonnera s'il luy plaist la hardiesse que je prends envers elle, Considérant que c'est pour une personne qui est comme la cause et le premier motif des graces que je reçois de vous, puisque ce fut ledit sieur de Beauvallon qui me fit cet honneur de me présenter à Vostre Grandeur, c'est par cette raison que j'ay osé prendre la liberté de l'importuner et par icelle mesme que j'espère quelle me par-

donnera, supliant encore une fois Vostre Grandeur de luy faire cette faveur; ainsy toute nostre famille sera obligée d'ogmenter les prières quelle fait tous les jours a Dieu pour la conservation de Vostre Santé et moy particulièrement qui suis de Votre Grandeur,

« Monseigneur,

« Le plus humble et le plus obligé sujet et serviteur,

« LE BRUN.

« De Rome ce 17e d'octobre 1644. »

Au dos de la lettre : « A Monseigneur

« Monseigneur le Chancelier. »

Et, d'une autre main : « Le peintre LE BRUN,

« du 17e oct. 1644. »

⁂ Il est très-curieux d'étudier les catalogues des œuvres des maîtres, pour y voir quels ont été leurs sujets de prédilection.

L'immense catalogue de l'œuvre de Rubens, qui comprend près de 2,000 articles, peut se décomposer dans les catégories suivantes :

1° Sujets de l'Ancien Testament, depuis la *fiction* d'Adam et Ève, etc., 65; sujets du Nouveau Testament, dont 10 *Adoration des Bergers*, 16 *Adoration des Mages*, 16 *Christ en Croix*, etc., 157; Sainte-Famille, 75; sujets relatifs à la Vierge, 39; saints et apôtres, 100; sujets sacrés, tirés de la légende, 129; soit 565 sujets empruntés à la *mythologie chrétienne*;

2° *Mythologie païenne*, Achéloüs, Achille, Adonis, Ajax, Amphitrite, Andromède, Antiope, Apollon, Atalante, Argus, Bacchus, Bellérophon, Borée, Cadmus, Calisto, Castor, Cécrops, Cupidon, Danaé, Déjanire, Diane, Diomède, Énée, Europe, Eurydice, Flore, Galatée, Ganymède, Hebé, Hélène, Hercule, Hygie, Ixion, Junon, Jupiter, Latone, Méléagre, Mercure, Midas, Minerve, Narcisse, Neptune, Orphée, Pan, Phaéton, Philomèle, Pluton, Pomone, Proserpine, Procris, Progné, Protée, Pygmalion, Saturne, Silène, Syrinx, Thétis, Vertumne, Vénus, Vulcain, les Bacchantes, les Nymphes, les Néréides, les Faunes, les Satyres, etc., 187;

3° *Sujets allégoriques*, le Commerce, le Gouvernement, la Guerre, la Famine, le Temps, la Vérité, etc., 108;

4° *Histoire*, 74. Quelle histoire? Agrippine, Auguste, César, Cambyse, Constantin, Décius, Diogène, Germanicus, Philopœmen, Romulus, Scévola, Scipion, Seleucus, Sénèque, Sophonisbe, Thomyris, Tibère, etc.; Henri IV et Marie de Médicis, Ferdinand archiduc d'Autriche, Albert et Isabelle, etc., etc.;

5° *Portraits*, 277. Quels personnages ces portraits représentent-ils? Albert et Isabelle (deux douzaines), le duc d'Albe, lord Arundel (4 fois), le duc de Buckingham (3 fois), Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Charles Ier d'Angleterre, l'archiduc Ferdinand (12 fois), l'archiduc Maxi-

milien, Charles-Quint (3 fois), Philippe II, Philippe III, Philippe IV (6 fois), Anne d'Autriche, Marie de Médicis, et les princes et princesses de Mantoue, de Ferrare, de Milan, de Toscane, de Saxe et de Bavière, et quantité de cardinaux, d'évêques et de moines. Il est vrai qu'en compensation, il y a Rubens lui-même (15 fois), et ses enfants, et son frère, et sa première femme (5 fois) et sa seconde femme (17 fois), et le fameux *Chapeau de paille*, et quelques courtisanes vénitiennes, et quelques amis du peintre, comme Van Dyck, Snyders, Breughel;

6° *Paysages*, une soixantaine, dont un grand nombre sont accommodés de sujets bibliques ou mythologiques, tels que Agar et Ismaël, l'Enfant prodigue, Diane à la chasse, le Naufrage d'Ulysse, l'Inondation de la Phrygie, etc.; plus, une quarantaine de chasses, animaux, fruits, etc.;

Enfin, 7° les *Sujets familiers* et d'imagination, dit le catalogue. Combien? 46 seulement. Et quels sont-ils? Il faut premièrement en ôter 4 tableaux, qui sont des portraits de Rubens, entre autres *le Petit Chaudron*, puis le portrait de son perroquet, puis le portrait du Grand Sultan, puis *le Jardin d'Amour* (3 fois), puis des guerriers romains, puis des têtes d'étude, et même des études pour des batailles et des triomphes, — tous classés là on ne sait pourquoi, — et il reste quelques bandits, quelques soldats, quelques paysans, une Bohémienne, une laitière, 4 ou 5 femmes faisant n'importe quoi, et divers groupes d'enfants.

C'est tout ce qu'il y a, dans l'œuvre de ce prodigieux inventeur, en dehors des mythologies et allégories, des héros et des princes.

⁂ Il existe un grand nombre de portraits originaux de Gabrielle d'Estrées, qui ne se faisait pas même scrupule de poser dans un costume peu *couvert* devant les peintres qu'elle admettait à l'honneur de la peindre. Mais il paraît qu'elle se lassa de servir toujours de modèle à des artistes que la curiosité et l'intérêt excitaient également à lui demander la faveur d'une séance; car Du Verdier, sieur de Vauprivas, rapporte, dans sa *Prosographie* (t. III, page 2601), que « les ambassadeurs de Venise luy demandant qu'il luy pleust permettre qu'on la pourtrahit (*sic*) pour en faire voir le pourtraict à Venise, elle respondit desdaigneusement qu'il y avoit assez de ses portraits chez les peintres. »

⁂ La *Cosmographie universelle* d'André Thevet, que nous avons déjà citée et que nous citerons souvent encore, nous fournit un renseignement très-curieux relatif aux antiquités de Rome, et à la passion du voyageur comme antiquaire. « La plus part des palais à Rome çà et là en sont parez (de statues antiques), mesme les grands seigneurs ès courts de leurs logis, ès allées et aux fontaines de leurs jardins, en font parade, ou sur des perrons aux entrées de leurs salles : comme au nouveau palais des Farnèses, où je veis de mon temps un Hercules de marbre, tout

nud, appuyé sur une pierre mal polie, avec sa massue et la peau d'un lyon soubz son bras gauche, et autres infinies antiquitez, que je pourrois vous deduire n'estoit que j'evite prolixité tant qu'il m'est possible. Il me souvient que contemplant telles antiquitez à la court et jardin d'un seigneur Romain, on me cuyda oultrager, disant que j'estois trop hardy, et que par aventure jestois un espion, mais estant ledit seigneur adverty par Rabelais, qui a tant fait depuis parler de luy, de ma curiosité et voyages par moy faits, lors jeuz entrée de toutes parts. Telle fortune m'est souvent advenue en plusieurs païs de l'Italie et ailleurs pareillement. Et n'ay eu chose memorable pour antiquité de Rome, que la teste et le col d'un Vitellius fait de marbre blanc antique par Ambransius, sculpteur du temps dudit Vitellius, et quelques autres pièces faites par Michel-Ange, que j'ay en mon cabinet, que les princes de France ont admiré de telle sorte, qu'ils l'ont estimé comme chose des plus antiques. » Aucun biographe de Rabelais n'avait encore recueilli ce passage qui concerne les relations de l'auteur du *Gargantua* avec le pauvre Thevet qu'il a ridiculisé.

⁂ L'église des Capucins de Spa, fondée en 1663, supprimée en 1797, possédait une *Descente de croix*, attribuée à Jordaens. Ce tableau, enlevé par les soldats français, lorsqu'ils dépouillèrent les monuments de leurs voisins, fut réclamé en 1815, lorsque la France dut enfin restituer toutes ses anciennes confiscations. Un des membres de la Commission des Pays-Bas chargée d'aller reprendre les objets d'art soustraits à la Belgique, le peintre Ommeganck, rechercha vainement ce Jordaens qui ne fut point retrouvé. Le tableau n'était plus à Paris ; peut-être avait-il été envoyé, comme on fit alors pour quantité de tableaux, à quelque musée de la province. Un amateur d'Anvers a cru le reconnaître au Musée de Lyon. Y a-t-il, en effet, au Musée de Lyon une Descente de croix, de Jordaens, ou, du moins, de l'école de Rubens?

⁂ On a restauré l'inscription latine que porte le monument de Raphaël dans l'église de la Rotonde ou du Panthéon à Rome. Voici cette inscription qui est due au cardinal Bembo :

D. O. M.
RAPHAEL . SANZIO . JOANN . F . VRBINATI
PICTORI . EMINENTISS . VETERVMQ . AEMVLO
CVIVS . SPIRANTES . PROPE . IMAGINES . SI
CONTEMPLERE . NATVRAE . ATQVE . ARTIS . FOEDVS
FACILE . INSPEXERIS
IVLII . II . LEONIS . X . PONTT . MAXX . PICTURAE
ET . ARCHITECT . OPERIBUS . GLORIAM . AVXIT
VIX . ANNOS . XXXVII . INTEGER . INTEGROS
QVO . DIE . NATVS . EST . EO . ESSE . DESIIT
VIII . ID . APRILIS . MDXX
ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

⁂ M. César Dell' Acqua vient de terminer un tableau qui représente un fait capital de l'histoire de la ville de Trieste, patrie du peintre et de M. le chevalier Pascal Revoltello à la demande duquel le tableau a été exécuté : le podesta Nicolo Collato investit Ugon de Duino du commandement suprême, en 1382, et le nomme premier capitaine de la ville.

Comme on le voit, il s'agit d'un tableau d'apparat dans lequel on ne doit rechercher ni la passion, ni l'expression d'autres sentiments que de ceux que les acteurs peuvent éprouver dans une cérémonie prévue et combinée. La beauté de l'ordre, l'agencement heureux des personnages, la splendeur des accessoires, qualités principales des sujets de cette nature, se trouvent réunis dans le tableau de M. Dell' Acqua. Le groupe de Ugon, d'un jeune moine à genoux ouvrant le livre des Évangiles sur lequel le capitaine a prêté serment et d'un enfant de chœur qui l'accompagne, nous a paru d'une noblesse et d'une simplicité dignes des plus grands éloges. Toutes les parties sont traitées avec ampleur, correction de dessin et entente de la couleur. M. Dell' Acqua, qui par sa naissance appartient à l'école vénitienne, devrait seulement adopter un empâtement plus conforme à la manière des grands maîtres de son pays et ne pas se contenter d'arriver à l'effet au moyen de touches vigoureuses et spirituelles, reposant sur des teintes locales légères, et quelquefois sur de simples frottis. La transparence y gagne peut-être, mais l'ensemble du travail y perd, et l'ouvrage n'a pas le fini de la nature. La réputation que M. Dell' Acqua a su conquérir parmi ses compatriotes fait que les commandes abondent chez lui. Nous rendrons compte des productions qu'il ébauche en ce moment et qui ajouteront des titres nouveaux à sa bonne renommée.

⁂ Un excellent peintre, M. Jean-Baptiste Maes Canini, né à Gand le 30 septembre 1794, qui se trouvait depuis 35 ans en Italie, y est décédé à l'âge de 60 ans. Presque tous les Belges habitant Rome ont assisté aux funérailles de M. Maes-Canini.

⁂ Henri Otto, peintre de la cour de Rudolstadt, s'est suicidé le 25 avril, par suite de chagrins domestiques.

⁂ Jean-Pierre-Marie Jazet, né à Paris en 1788, vient de mourir à Paris. Il a beaucoup gravé d'après Horace Vernet, Louis David, etc., et le portefeuille de ses œuvres à la Bibliothèque nationale, département des Estampes, est considérable. Il a gravé le *Serment du jeu de paume*, le *Couronnement de Marie-Louise*, la *Bataille d'Arcole*, la *Barrière de Clichy*, les *Adieux de Fontainebleau*, le *Mazeppa* et une foule d'autres compositions, plus ou moins célèbres, des peintres du XIXe siècle.

⁂ M. Ducornet, qui, étant né sans bras, imagina de peindre avec les pieds, vient aussi de mourir à Paris.

DE LA BEAUTÉ DANS LES ARTS.

Qu'est-ce qu'une femme belle? C'est une femme qui n'est pas comme tout le monde, malheureusement — heureusement. Beauté, c'est rareté. Le beau, c'est l'exception. Le mot lui-même le dit : le beau, c'est le sommet de l'échelle qui descend jusque dans les abîmes du laid. Beau et laid, vrai et faux, bon et mauvais, sont les deux bouts de ces séries que l'esprit humain invente pour apprécier et classer les qualités de ce qui existe.

Byron a écrit je ne sais où : « J'ai vu dans ma vie une belle femme, un beau cheval et un beau lion. » Il avait vu pourtant sans doute de belles Anglaises, de belles Italiennes et de belles Grecques; mais la plus belle, et c'est peut-être la courtisane vénitienne dont il parle souvent, avait effacé toutes les autres, et lui semblait seule, à ce moment-là, représenter la Beauté.

L'esprit humain n'est point absolu, ainsi que l'ont professé plusieurs écoles philosophiques. La Beauté, la vérité, la bonté, pures, immaculées, parfaites, immuables, sont des chimères qui s'envolent à perte de vue, quand on croit les avoir saisies et fixées à une certaine hauteur.

La Beauté est indéfinie. L'escalier qui y grimpe se perd dans le ciel.

L'éducation artiste — comme l'éducation intellectuelle, comme l'éducation morale, — consiste à escalader ces degrés sans fin vers l'idéal.

Le vulgaire s'arrête au milieu et se contente de ce qu'il regarde à l'entour. L'artiste est celui qui regarde en l'air, et qui s'efforce de monter pour voir toujours plus haut.

Être artiste, c'est ne rien voir et ne rien faire comme tout le monde. Plus on s'écarte du point de vue commun, plus on est artiste, aussi bien dans les lettres que dans les images plastiques.

Si l'artiste exprimait ce que tout le monde voit et comme tout le monde le voit, son œuvre serait inutile, puisque chacun l'aurait conçue comme lui. Le premier venu en ferait autant.

Le véritable artiste, au contraire, perçoit, sent, réfléchit et

représente les objets dans une forme singulière, que le sens commun n'avait ni imaginée, ni même soupçonnée.

C'est ainsi que sa création originale devient un moyen d'éducation pour la foule, qui, d'habitude, proteste toujours d'abord contre ces étrangetés, s'en inquiète, s'y initie peu à peu cependant, et finit quelquefois par s'élever au point lumineux d'où l'artiste lui-même a vu son œuvre.

L'art est si essentiellement la singularité, la distinction, que les maîtres se reconnaissent, au premier coup d'œil, à leur caractère particulier. Et cela seul suffit à mériter le titre de maître.

Plus ce cachet individuel est imprimé sur une œuvre, plus le maître est fort.

Les hommes de génie sont ceux qui ont fait le plus grand écart loin de la vulgarité.

Et entre eux ils ne se ressemblent pas plus qu'ils ne ressemblent au commun des hommes.

Raphaël et Rembrandt diffèrent autant l'un de l'autre que chacun d'eux diffère d'un peintre ordinaire.

La Beauté est donc infiniment multiple, et il n'y a point de formule qui la puisse embrasser tout entière; car elle n'a pas plus de bornes que l'esprit humain. Elle dépend de la manière de voir dont sont doués ceux qui contemplent la nature. Elle est tellement indéfinissable dans les objets extérieurs eux-mêmes, qu'il n'y a pas deux hommes au monde qui la voient de la même façon, ni deux artistes qui l'interprètent par les mêmes qualités.

Mettez Raphaël, Michel-Ange, le Corrége, le Titien, devant une belle femme : autant de libres traductions, qui n'auront rien de commun, chacun de ces génies singuliers ayant senti dans le modèle certaines raretés précieuses, qui l'inspirent pour créer un ensemble très-différent de la nature comme elle apparaît à tout le monde, et aussi comme elle apparaît à chacun d'eux.

Raphaël y voit la pureté correcte, et sur ce type qui le frappe il coordonne tous les détails en harmonie avec sa vision intime. Michel-Ange y voit la grandeur et la tournure ; Corrége, la grâce et la volupté; Titien, la majesté et la splendeur. C'est la même femme, mais en Madone, en Sibylle, en Vénus, en Impératrice.

Appelez Albert Dürer maintenant. Il en fera une Mélancolie, ou la Fortune. Et maître Rembrandt, qu'en fera-t-il? Il n'y voit rien du tout de ce qui a séduit les autres. Il tourne tout autour

de cette belle femme ; il y découvre des aspects sauvages, des contrastes imprévus, des ombres impossibles, des éclats de couleur rayonnants ; voilà notre Madone en bohémienne fantastique ! A présent, Rubens : oh ! la fraîche et luxuriante Cérès ! Watteau : oh ! la fine courtisane, en bergère de Trianon, qui se tortille comme un serpent blessé !

Et dans toutes ces interprétations capricieuses d'une même beauté, il n'y a pas deux lignes ni deux tons qui se ressemblent. La tête, la physionomie, le galbe du corps, le dessin des extrémités, les contours généraux, la couleur des chairs, les accents de lumière, rien n'est pareil. Chaque artiste a eu et communique de la nature une impression très-diverse et profondément originale.

La même femme pourtant !

Dans la représentation du paysage, le phénomène est identique. Le ciel et la terre, l'air et l'eau, les arbres et les rochers, n'ont point une forme et une couleur positives et indiscutables. Ce qu'on appelle lourdement la matière, et qui est censé brut, immobile, réel, est incessamment mobile d'apparence et se prête à toutes les interprétations aussi bien que la personne humaine sur laquelle l'esprit rayonne.

Le paysage impressionne de façons très-contradictoires les esprits qui l'aiment le plus et qui le traduisent le mieux : Claude, Poussin, Salvator, Hobbema. Les uns y saisissent le côté serein ou austère ; les autres le côté farouche ou rustique. Les uns sont portés à y mettre des rondes de nymphes ou des temples augustes ; les autres, des brigands ou des bûcherons. Le même site, blond et chaste pour l'un, à l'autre semblerait sombre et terrible. Sous les mêmes arbres que l'un trouve propices à la rêverie solitaire, l'autre entasse des combattants. La végétation a pour chacun d'eux des nuances différentes, verte ou jaune, brune ou fauve. Le même rocher que Poussin voit gris, Salvator le fait rouge. Où Claude met du soleil, Poussin étend de l'ombre. Et pourtant ils ont peint ensemble le même pays, sous le même ciel.

Mais chacun d'eux, ayant devant les yeux une chose plus ou moins belle, a cru y voir ou bien y a ajouté spontanément un effet particulier, perçu ou créé par la vertu de son génie.

Ce n'est pas à dire que la Beauté en elle-même n'existe pas dans la nature. Tout y a d'abord sans doute sa beauté relative,

comme son utilité dans le concert de la création. Tout y contribue même à se faire valoir mutuellement, l'eau en reflétant le ciel, l'arbre en ombrant le gazon, la fleur en semant la variété sur le fond vert. Ce ne serait point un paradoxe de soutenir qu'il n'y a rien de laid dans l'ensemble de la nature. Tout y fait bien au milieu de l'harmonie, même les objets qui, détachés de l'ensemble, trahissent de près une forme disgracieuse ou une couleur choquante.

Mais si l'on prend à part un être quelconque, alors il s'établit dans l'esprit de l'homme une comparaison irrésistible entre cet être spécial et tous ceux de la même espèce. L'esprit humain est, par essence, classificateur, et, comme la musique, — comme les mondes, — il obéit fatalement à la loi universelle de la *mesure*. Tout objet soulève donc dans la pensée une série de rapports.

Voilà l'échelle graduée qui se déroule subitement pour y donner place à l'objet examiné.

Ce qui n'est ni beau ni laid y tient le milieu insignifiant, de même qu'au milieu du thermomètre il ne fait ni chaud ni froid. Montez un peu, la température se caractérise successivement, s'exalte dans les régions supérieures et n'a point de limites à son ascension.

On pourrait dire de chaque objet, de chaque être, qu'il a tant de degrés au-dessus ou au-dessous de zéro; ce juste milieu représenté par zéro étant d'ailleurs absolument arbitraire en fait de beauté comme en fait de chaleur; et chacun, selon son tempérament et sa sensibilité, éprouvant plus ou moins les effets de la même influence.

Une femme belle à 30 degrés, c'est déjà extrêmement rare. La Beauté ne monte guère au delà. La femme dont parle Byron touchait sans doute à 40 degrés, l'incomparable!

Sérieusement, n'a-t-on pas, de tout temps, essayé de classer les artistes eux-mêmes selon la somme de beauté contenue dans leurs œuvres? Il y a, dans une salle de la Bibliothèque nationale, à Paris, un Parnasse en relief, exécuté au XVIIIe siècle, et sur lequel sont modelés, à diverses hauteurs, de petits bonshommes qui symbolisent les peintres célèbres. Raphaël est perché seul au sommet, et, si j'ai bonne mémoire, Watteau est le dernier de la procession qui gravit le mont sacré. Il n'est pas bien sûr que Rembrandt y atteigne seulement du bout des ongles.

De la Beauté il ne faut pas plus disputer que des couleurs.

Le docteur Spurzheim cite des personnes de sa connaissance qui ne pouvaient pas distinguer le vert d'avec le brun, ni même le vert d'avec le rouge !

Il est moins étonnant qu'on ne soit pas d'accord sur cette chose rare, délicate, subtile, — le beau, — qui n'est pas, comme la couleur, appréciable par un sens spécial, mais par l'esprit tout entier.

La Beauté, d'ailleurs, dans les objets et dans les êtres, n'est pas toujours permanente. Elle est souvent fugitive et n'a qu'un moment rapide, un hasard de geste et d'attitude, d'illumination et de rayonnement. Car la Beauté c'est la vie, dont la condition est un changement continuel. Le propre de l'art est d'attraper cette expression passagère et de la fixer dans une forme qui demeure.

Quand le Vinci a vu le sourire et le regard de *la Joconde,* sur le modèle vivant qu'il égayait par des musiques délicieuses, ou peut-être dans sa propre imagination, il a conçu le chef-d'œuvre qu'il a eu la puissance de réaliser.

Quand le jeune Claude, assis au bord du golfe de Naples, a vu le soleil se coucher sur une mer radieuse, il en a emporté une image sans pareille, qu'il a su faire resplendir dans la plupart de ses tableaux.

Une femme belle ne l'est pas toujours. Une femme insignifiante peut prendre, à certains instants, un véritable caractère de beauté, par une surexcitation de la vie, sous l'influence d'une passion.

La Beauté est aussi bien la fille que la mère de l'Amour.

Les grandes passions métamorphosent la forme et la couleur.

Il faut l'action au tigre pour qu'il déploie toute sa beauté.

De même, en paysage, un coup de soleil transfigure la terre, et, sous la pression de l'orage, elle a des couleurs et des accents qui donnent parfois la beauté à des fragments très-vulgaires.

C'est la lumière qui est le grand magicien du paysage. Les montagnes, la mer, les forêts, les champs et les prés, la moindre lande aride et déserte, ont leurs heures de splendeur et d'originale beauté.

Les chercheurs de beauté absolue sont donc à peu près aussi raisonnables que les alchimistes qui s'entêtent à la pierre philosophale.

Mais les utopies des alchimistes ont été cependant très-utiles

pour la découverte des secrets de la nature, et tel qui cherchait le *Grand-œuvre* a trouvé de petits secrets mille fois plus profitables au progrès de la science et au bonheur des hommes que le moyen de faire de l'or.

Pareillement, les fanatiques de l'absolu en matière d'art ont rencontré, au travers de leurs égarements, des combinaisons poétiques très-imprévues, véritablement belles et neuves.

Il y aurait à faire une histoire de la Beauté, qui serait peut-être pour les artistes le livre le plus instructif et le plus fécondant, pour tout le monde un des plus curieux livres qui existent; car ce serait le compte-rendu de l'imagination humaine, depuis son origine sauvage et mystique jusqu'à son épanouissement plus rationnel et plus universellement compréhensible.

Ce serait à la fois l'histoire même de l'art et l'histoire des religions et des sociétés, dont l'art fut toujours le traducteur ésotérique dans les anciens temps, et ensuite le traducteur libre et populaire.

Quelle idée les premiers peuples se faisaient-ils de la Beauté suprême, de Dieu, de la Nature, de l'Humanité?

Étudiez l'iconoplastie des Indiens, des Chinois, des Perses, des Juifs, des Égyptiens, des Grecs et des Romains, pour le monde antique. Dans quelles formes prodigieusement diverses ils ont enserré le sentiment particulier qu'ils avaient de la beauté idéale!

Durant toutes ces époques primitives, c'est un panthéisme confus qui domine, jusqu'à mêler ensemble les types génériques, séparés dans la création naturelle. Les mondes hominal, animal, végétal, s'entre-prêtent des fragments pour la création des êtres tels que l'art les imagine ou les symbolise.

La Grèce la première, mais seulement à la fin de sa civilisation, commence à spécialiser nettement la personnalité humaine, à dégager de la mer sa Vénus, et des adhérences terrestres toutes ses divinités. Les personnifications inférieures ont encore des affinités animales, les néréides la queue de poisson, les satyres le pied de chèvre ; mais les Dieux majeurs — Dii majores — ont dépouillé tous les emblèmes de servitude matérielle.

Le christianisme lui-même, cette religion qui a cherché à diviniser l'homme, tandis que les religions précédentes humanisaient et même animalisaient les dieux, le christianisme conserva

encore, durant tout le cours du Moyen-âge, les habitudes de promiscuité panthéistique. Les génies inférieurs empruntaient toujours des formes aux reptiles, tandis que les anges prenaient à l'oiseau ses ailes, tandis que le Saint-Esprit s'emplumait comme une blanche colombe, et que le divin Fils se cachait sous la laine d'un agneau sans tache.

Au XVIe siècle, à ce moment qu'on a justement appelé une renaissance, le Christ mystique devient un homme de génie, la sainte Vierge une tendre mère; toutes les autres allégories religieuses et poétiques deviennent des personnifications humaines que l'esprit anime et diversifie, et dont le caractère est écrit, non plus seulement par la perfection des formes plastiques comme chez les Grecs, mais par les effluves pour ainsi dire des sentiments intérieurs.

Antiquité, Moyen-âge, Renaissance, trois périodes où la compréhension et la traduction de la Beauté sont absolument divergentes.

Ainsi la Beauté est d'abord confondue dans tous les êtres, avant que l'esprit humain puisse en quelque sorte l'abstraire du monde universel et la concréter dans un type supérieur. Première époque : Paganisme.

Puis, la Beauté est rêvée dans son caractère profond et par des qualités mystérieuses que l'art semble impuissant à exprimer sous forme plastique. Seconde époque : Christianisme.

Enfin, il se fait une alliance sympathique entre le sentiment confus de la vie universelle et la perception de l'essence des êtres particuliers. C'est la troisième époque, qui ouvre aux arts un horizon absolument nouveau.

L'histoire, étudiée de haut, dans les arts comme dans toutes les manifestations de l'activité humaine, n'est qu'une sorte de raisonnement logique, qui procède du connu à l'inconnu, conquérant d'abord une prémisse, puis sa compagne; puis un argument qui en est la quintessence; puis, cette vérité acceptée sert de base à une nouvelle série d'argumentations.

L'esthétique, considérée ainsi naïvement, est la plus simple du monde, et intelligible à tous les esprits. Il dépendrait des philosophes de rendre également compréhensible la métaphysique générale.

Il me semble qu'on pourrait exprimer l'histoire de l'art tout

entière dans un petit monologue en trois phrases, que l'esprit humain a ruminé le long des siècles.

Le génie de l'homme, naturel réflecteur, s'est dit tout d'abord :

« Ce qui est, est très-beau, et fait plaisir à voir. Essayons de le reproduire. »

Et il s'est efforcé d'imiter, par l'œuvre de ses propres mains, toutes les apparences de la nature, entassant des pierres pour simuler des montagnes : rudiment de l'architecture, analogue au système minéral; puis, inspiré par les belles et capricieuses ordonnances du système végétal, il a disposé ses constructions sur le modèle des forêts ou des bocages; puis, il y a introduit le système animal; et enfin, dans une exaltation d'audace, il a entrepris de se refaire lui-même!

Il y a, suivant nous, un immense espace entre l'heure où l'homme, pour les nécessités de sa vie, a copié à son usage et en vue de son agrément les créations extérieures à lui, et l'heure presque divine où, se connaissant lui-même après avoir expérimenté tout son dehors, il a osé créer sa propre image. C'est le septième jour de sa Genèse, comme dans la Genèse biblique, où les premiers moments sont employés à des bagatelles, mais où, le septième jour, le grand artiste Jéhovah se recueille pour se jeter en quelque sorte hors de soi-même et se reproduire dans un nouvel être qui est son portrait.

N'y a-t-il pas encore, même aujourd'hui, des peuples arriérés chez lesquels la reproduction de la figure humaine est interdite, comme sacrilége!

Dans les premiers temps de l'art, ainsi que dans le paradis terrestre, la promiscuité règne entre tous les vivants : le lion lèche les mains de l'homme, la femme converse avec le serpent. Le fruit du bien et du mal, du beau et du laid, n'a pas encore été cueilli sur l'arbre fatal. L'homme n'a pas encore séparé sa vie du reste de la création. Il n'a de sa personnalité qu'une conscience imparfaite. Il s'admire déjà dans son semblable; mais, comme il s'étudie surtout hors de lui-même, il apprend surtout ses qualités plastiques, sa forme, ses apparences, bien plus que ses qualités intérieures et l'intimité de son être. Il voit déjà l'Apollon ou la Vénus, le moule superbe qui contient son âme. Mais son âme, c'est seulement en lui-même qu'il peut en consulter la révélation.

Après l'époque païenne ou panthéiste, est donc venue l'époque

méditative, où, se repliant sur lui-même, l'esprit humain s'est dit :

« J'ai réussi à reproduire exactement les apparences de toutes choses, et même l'image de mon semblable; mais tout ce qui s'agite dans ma pensée et dans mon cœur, toutes mes inquiétudes et toutes mes passions, toutes mes souffrances et toutes mes joies,— ma vie profonde qui circule sous l'enveloppe, est-ce que je ne pourrais pas l'exprimer par des signes plastiques, rayonnant sur la forme de mes créations? »

C'est ce que l'art a essayé alors durant la période mystique du Moyen-âge, sacrifiant la beauté extérieure, et même la réalité physique, à cette insatiable recherche de la signification morale.

La préoccupation intime fut si dominante dans tout l'art chrétien, que ses images en sculpture et en peinture étaient le plus souvent accompagnées de légendes déployées sur des banderoles ciselées ou coloriées, pour expliquer ce que l'artiste avait voulu démontrer dans son œuvre.

On ne dit pas que les Grecs aient jamais songé à mettre des textes écrits sur le socle de leurs Jupiter ou de leurs Minerve.

Ces deux prémisses ayant été posées par deux grandes phases religieuses qui sont à peu près l'histoire universelle, le troisième raisonnement de l'esprit humain a été ceci :

« Je sais faire tous les êtres et l'homme dans la splendeur de leurs formes, et de ces formes inertes je sais aussi faire jaillir un magnétisme communicatif comme celui qui jaillit de la vie même. Mais comment harmoniser cette double perfection, sans sacrifice de part ni d'autre, et, au contraire, en la complétant par concours réciproque? »

Cette question, qui fut celle de la Renaissance, Raphaël y a répondu jusqu'à un certain point; et c'est pourquoi il a fait des femmes qui réunissent aux attraits voluptueux des Vénus païennes les qualités sentimentales des Vierges mystiques. Saintes beautés qui émeuvent à la fois l'âme et les sens.

Aujourd'hui, grâce à cette logique de l'histoire, l'art est en possession de son argument complet, et il n'a plus — aussi loin du moins que nous pouvons voir devant nous — qu'à l'appliquer et qu'à l'étendre.

Il s'est ouvert l'espace où la Beauté infinie resplendit. Va la prendre là-haut maintenant, Prométhée! Il n'y a plus qu'à voler cet éclair divin et à le fixer dans l'argile ou sur la toile.

C'est le génie tout simplement qu'il faut aux artistes, c'est-à-dire l'originalité et l'audace, l'élan vers les régions inaccessibles aux profanes.

Ce qui est beau est tellement rare, que, pour faire leurs adorables Vénus, les sculpteurs du temps de Périclès empruntaient, dit-on, des fragments de beauté à toutes les femmes célèbres de la Grèce, les plus belles femmes du monde.

Ce qui est beau est tellement rare, que la nature n'a peut-être jamais offert des résultats aussi accomplis que certaines inventions de Raphaël et de quelques autres maîtres du grand siècle.

Heureux les hommes doués de cette seconde vue qui saisit sur la nature ses rares prodiges de beauté : ce sont les poëtes sensitifs, suivant l'expression d'un critique. Plus heureux encore ceux qui peuvent exprimer ce qu'ils ont vu ou rêvé : ce sont les artistes créateurs.

W. Burger.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

LE PALAIS DE LA CITÉ, ETC., SOUS CHARLES IX. — On voit au rez-de-chaussée du *Musée de Versailles*, sous le n° 769, une peinture sur toile, enchâssée avec d'autres plus modernes dans les boiseries de la salle. Au bas on lit : *Vue de Paris, prise de la pointe de la Cité, vers* 1556. « Cette peinture, dit M. Eud. Soulié (*Notice « du Musée de Versailles,* 1854), offre la disposition d'un pont qui « devait être bâti sur l'emplacement où se trouve aujourd'hui le « Pont-Neuf et dont les habitants du faubourg Saint-Germain... « avaient demandé l'établissement en 1556. Au delà de ce pont « projeté se trouve le palais de la Cité... On distingue la Sainte-« Chapelle avec sa flèche, les tours de Notre-Dame et le pont « *Notre-Dame* construit en *bois.* »

La première idée du Pont-Neuf remonte en effet à l'an 1556 (2), mais le tableau est fort probablement postérieur à cette date. Les costumes des petits personnages, leurs toques, leurs collerettes et leurs manteaux nous signalent l'époque de Charles IX, ou même celle de son successeur. La première pierre du Pont-Neuf fut posée à la fin de mai 1578 ; l'exécution du tableau a certainement précédé la date de cette cérémonie ; c'est tout ce que je puis affirmer. Il a tourné au noir, et un ton verdâtre, peu agréable à l'œil, domine dans sa teinte générale. Il a de long environ 133 centimètres sur 90 de haut. Il ne porte ni signature ni monogramme, et l'on ignore sa provenance. Il a été transporté où il est, dès la formation du Musée en 1833.

Ce tableau offre un assez curieux reflet des principaux quais de Paris vers la fin du XVIe siècle. La partie la plus soignée, mais

(1) Voir les livraisons du 15 janvier, du 15 février et du 15 avril 1856.

(2) Un rare volume in-8°, imprimé à Paris (vers 1556) a pour titre : *Dicæarchiæ Henrici regis... Progymnasmata.* Il se compose d'une longue suite d'arrêts fictifs, que l'auteur (qui fut interdit comme fou), Raoul Spifame, suppose signés du roi Henri II. Le 291e arrêt ordonne la construction d'un pont, à l'endroit même où, en 1578, fut commencé le Pont-Neuf.

pour nous la moins intéressante, c'est le modèle du pont projeté. A chacune de ses extrémités s'élève un arc de triomphe surmonté d'un fronton triangulaire et de statues. Vers le milieu figure, sur un terre-plein, un grand pavillon, une sorte de *châtelet*, dans le même goût que les arcs de triomphe. A l'endroit des piles se dressent des obélisques.

Le style de ces divers bâtiments rappelle les projets d'édifices gravés dans l'œuvre de Du Cerceau, et il ne serait pas impossible que cet architecte, qui commença le Pont-Neuf actuel, eût lui-même fait peindre d'après un de ses *dessins* le tableau qui nous occupe. En tout cas le plan adopté fut, par économie sans doute, beaucoup plus simple et mieux approprié aux besoins de la circulation, déjà fort active à Paris sous Henri III.

Ce qui pour nous a le plus de valeur, c'est la représentation réelle des quais, des ponts et de la Cité de Paris, vus du point où est aujourd'hui le pont des Arts; malheureusement le sujet n'est pas traité avec tout le fini désirable. On y reconnaît beaucoup de monuments, assez bien placés selon leurs distances respectives, mais les détails en sont négligés ou mal rendus; ou plutôt, on n'aperçoit que des masses confuses. D'ailleurs la teinte en est si obscure, que les détails, s'il en existait, ne seraient guère appréciables, d'autant plus que la salle qui renferme cette peinture est assez mal éclairée. La perspective a été évidemment faussée sur certains points, afin de mieux mettre en évidence toutes les localités que l'œil pourrait embrasser, dans la longueur du pont projeté. C'est une licence que se permettaient les anciens dessinateurs d'architecture; ils donnaient volontiers à leurs tableaux plusieurs points de perspective, d'où résultaient dans l'espacement des disproportions choquantes, comme sur les plans de ville dits *à vol d'oiseau*.

Passons sur ces défauts et sur d'autres que j'omets peut-être, et promenons-nous sans rancune sur les quais de Charles IX. A la gauche du tableau, au delà du pont en projet, se développe de trois quarts le quai de la Mégisserie, suite de pignons en plâtras, d'une architecture nue et sans caractère. Les dentelures de cette rangée de pignons obscurs sont dominées par la tour Saint Jacques-la-Boucherie, les deux tours de Saint-Jean-en-Grève (dont celle du nord porte un clocher de pierre), enfin par la toiture et la tour de Saint-Gervais, tous édifices reconnaissables dans leurs masses,

mais dépourvus de détails et mal placés en perspective; aussi M. Pernot, qui a donné de cette peinture une copie partielle, peu exacte et arrangée à sa manière, en a t-il résolûment déplacé presque toutes les lignes.

Sur le quai de la Mégisserie circulent plusieurs personnages, et, comme encore de nos jours, un groupe serré de *badauds*, accoudés sur les garde-fous, regardent couler la Seine verdâtre.

Sautons à l'autre extrémité du tableau. Là fuit, un peu de profil, la ligne de maisons à pignons qui bordent le quai des Grands-Augustins. Au premier plan s'élève l'église du couvent de ce nom, avec ses hautes verrières ogivales, séparées par des intervalles de pierres, que consolident des contre-forts. De la toiture du chœur, qui dépasse en hauteur celle de la nef (détail qui s'accorde avec des vues plus modernes), s'élance une haute flèche semblable à celle de la chapelle du collége de Lisieux, dont M. Albert Lenoir a publié le plan.

La flèche des Grands-Augustins fut foudroyée sous Louis XV, comme l'atteste un dessin au crayon du Cabinet des Estampes (*Topogr. de Paris*). Elle fut alors abattue, mais on en conserva la base, sorte de pavillon à arcades trilobées, et on la surmonta d'un petit toit en forme de cloche : la flèche devint ainsi un simple *campanile*.

Les maisons du quai offrent des surfaces de plâtre d'une nudité uniforme et sans cachet. L'une d'elles pourtant, au coin de la rue Pavée, se distingue par une tourelle d'encoignure en encorbellement; et au coin de la rue des Grands-Augustins, ressort un bâtiment dont le pignon n'est pas tourné vers le quai, et dont la toiture est hérissée de quatre hautes lucarnes. On a voulu rendre tant bien que mal l'hôtel du prévôt de Paris Nantouillet, dit aussi l'hôtel d'Hercules, à cause des fresques d'une de ses salles, qui représentaient les travaux de ce demi-dieu.

Cet hôtel (remplacé depuis par un hôtel de Nemours, abattu en 1671) est célèbre par une déprédation inouïe, commise en 1573, au préjudice du prévôt, par le roi de France Charles IX, en compagnie du roi de Pologne (récemment élu et qui devint Henri III), et du roi de Navarre, depuis Henri IV. Cette anecdote, citée avec empressement par Dulaure, et fort peu croyable, à mon avis, est tirée je ne sais de quels mémoires.

Près et en retour d'équerre du pont Saint-Michel, est un groupe

de maisons, qui forment un des rangs de la rue de Hurepoix et qui ont leurs bases au-dessous du niveau de la Seine. Près de ce groupe un escalier descend à la rivière ; il existe encore sur plusieurs estampes du siècle dernier.

Au fond du tableau se présentent de face les ponts Saint-Michel et aux Meuniers. Le premier, qui enjambe le petit bras du fleuve, et qu'on voit presque en entier, au moyen d'une perspective un peu forcée, était alors construit en charpentes et chargé de maisons de bois, crépies de plâtre. Il fut rebâti de pierre, ainsi que ses maisons, au commencement du siècle suivant. Il offre ici une ligne de neuf ou dix pignons au-dessus desquels apparaissent les combles des maisons établies sur le Petit-Pont.

Le pont aux Meuniers traversait le grand bras de la Seine presque côte à côte avec le pont au Change, son voisin. Son extrémité sud aboutissait sur le quai, entre la tour carrée dite de l'Horloge et les deux vieilles tours jumelles de la Conciergerie, qu'on reprend en sous-œuvre en ce moment.

Sur notre tableau, ce pont, construit de bois, supporte une douzaine de maisons de plâtras qui présentent presque toutes leurs pignons de face. Sous la plupart des arches tournent des roues de moulins. Ces maisons basses sont dominées par les toits de celles du pont au Change, également construit en bois à cette époque. Quant au pont Notre-Dame, bâti de pierre ainsi que ses maisons, et achevé depuis 1512, il ne peut s'apercevoir. C'est par erreur que dans sa *Notice* M. Soulié en a mentionné la présence : il n'a pas réfléchi que les ponts au Change et aux Meuniers devaient en masquer la vue.

Cette représentation du pont aux Meuniers serait plus intéressante si l'aspect de ses habitations était moins confus et présentait d'autres détails que quelques fenêtres carrées, percées sans symétrie. Quand M. Pernot, il y a une vingtaine d'années, fit lithographier une portion de ce tableau (que M. Gavard, je ne sais pourquoi, ne jugea pas à propos de reproduire au diagraphe), il trouva ces maisons bien sèches et bien nues, et crut devoir en relever le style par l'addition de *pittoresques* détails qui manquent à l'original. Il substitua, selon son habitude, à la réalité son imagination fort sujette aux anachronismes. Chaque pignon est enjolivé d'un arc gothique et le pont d'une balustrade de bois à losanges. J'ignore s'il a trouvé quelque part le modèle de cet

appendice au tableau ; il devait en tout cas exister, d'un côté de ce pont, qui appartenait à des particuliers, une sorte de barrière, car on y avait ménagé un passage public pour les piétons, dans le but de diminuer l'encombrement continuel du pont au Change.

Si M. Pernot avait tenu à s'adresser aux archéologues, il n'avait qu'un système à suivre : donner de son modèle un *fac-simile* le plus exact possible ; mais il voulait toujours rectifier, interpréter, et, dans son zèle mal éclairé, il n'a réussi qu'à fausser les documents iconographiques, même ceux les plus connus, par exemple les eaux-fortes de Silvestre.

Le pont aux Meuniers du tableau de Versailles ne ressemble guère à celui représenté dans le *Paris ancien* de M. de Mauperché, « d'après un dessin, dit l'auteur, que fit faire en 1578 Nicolas « Houel, alors Intendant des Arts de Catherine de Médicis. »

Je n'ai pu retrouver ce dessin, que Mauperché assure être au Cabinet des Estampes, sous le n° P. D. 28. Le pont s'y développe de trois quarts, et les maisons qu'il porte (sauf deux, plus en saillie que les autres sur le fleuve, à l'extrémité méridionale) n'ont pas leurs pignons tournés vers l'ouest. Au premier plan, à l'entrée du pont se présente un pavillon de pierre, qui s'étend en partie sur le quai de la Mégisserie. Sur le tableau, au même endroit existe un bâtiment analogue, mais on n'en peut distinguer les détails.

Sur tous les plans de Paris dessinés ou gravés au XVIe siècle, le pont aux Meuniers est vu de face et ressemble à celui du tableau. Il figure de même sur une petite estampe (sur bois) intercalée dans le texte d'un recueil d'ordonnances relatives à la navigation de la Seine, recueil imprimé en caractères gothiques vers 1500.

Il restait encore, il y a vingt ans, sur la Loire et sur la Seine, plus d'un vieux pont de bois, dont les masures destinées à loger des meuniers, pouvaient donner une idée de celui construit à Paris pour le même usage.

Revenons au dessin cité et reproduit par Mauperché. Il peut avoir été exécuté en 1578, mais beaucoup de dessins analogues et de la même époque sont tracés plutôt de souvenir que d'après nature ; d'ailleurs celui-ci n'offre peut-être qu'un projet de reconstruction.

Notons en passant l'embarras où se trouve l'antiquaire, quand, essayant de rétablir le portrait de tel personnage ou de tel édifice qui n'existe plus depuis longtemps, il rencontre plusieurs monu-

ments contemporains qui ne s'accordent pas. Il lui faut alors recourir à une longue dissertation pour établir la vérité ou seulement une hypothèse vraisemblable. Dans le cas présent, je suis d'avis qu'une peinture, exigeant un assez long travail d'exécution, et ayant pour but de faire ressortir l'effet du nouveau pont, par rapport aux localités voisines, doit avoir pour base une esquisse d'après nature; aussi m'inspire-t-elle plus de confiance que le dessin de Mauperché, qui a contre lui cinq ou six témoignages iconographiques contemporains.

Le vieux pont aux Meuniers, emporté en décembre 1596 par une inondation, fut remplacé par un autre également de bois, chargé de maisons uniformes, ayant chacune sa boutique, et au-dessus pour enseigne un oiseau peint : ce qui lui fit donner le nom de pont aux Oiseaux. Il portait aussi celui de pont *Marchand* (ou *Marchant*, comme écrit Du Breul), du nom de son constructeur. Achevé en 1609, il fut, douze ans plus tard (1621), incendié ainsi que son voisin le pont au Change. Ce dernier seul fut reconstruit où nous le voyons encore, mais de pierre cette fois et assez large pour la circulation, bien qu'il fût toujours chargé de hautes maisons, démolies vers la fin du dernier siècle.

Le point le plus intéressant du tableau, c'est la portion de la Cité qui se terminait en cône, vers l'endroit où passe la rue du Harlay. Si son terrain se prolonge maintenant jusqu'au terre-plein du Pont-Neuf, cet accroissement est dû à la réunion de plusieurs îlots. On combla de gravois les petits bras de rivière qui les isolaient, et l'ensemble de leurs surfaces est aujourd'hui représenté par la place Dauphine et le terre-plein.

Cette peinture serait assurément plus curieuse si, au lieu du projet de pont qui traverse le premier plan, elle laissait apercevoir les îlots, avec leur forme primitive, celle même qu'ils affectaient au temps de Jules César. Il n'est guère possible de se rendre compte au juste de leur nombre, de leurs limites, ni surtout des noms particuliers assignés à chacun d'eux. Selon les anciens documents, il n'y avait que deux îles, et il existe sept noms qui s'y appliquent. Comment les distribuer? Je suis tenté d'imiter l'individu, peu expert sur l'article *ponctuation*, qui traçait à la fin de sa lettre deux lignes de points et de virgules, laissant à son lecteur le soin de les placer.

Les plans de Paris antérieurs à 1578 représentent à la pointe

de la Cité deux îles seulement. Est-ce entre elles deux qu'il faut partager les sept noms, dont aucun n'est inscrit sur ces plans? Les basses eaux n'en découvraient-elles pas une ou deux autres qui réclament leur part?

Une seule, au reste, est célèbre dans l'histoire parisienne : celle où furent brûlés vifs Jacques Molay, Grand-maître des Templiers, et Guy, commandeur de Normandie. Elle était vraisemblablement une dépendance des jardins de Philippe le Bel, qui avait fait reconstruire le palais et y avait fixé sa résidence. Il choisit, je le suppose, une de *ses* îles comme lieu de *Justice* (mot singulier à propos d'une pareille iniquité!) pour faire sentir que la condamnation des Templiers était une initiative personnelle de son autorité royale.

Selon d'anciennes chroniques, l'île où fut supplicié Jacques Molay était la plus méridionale, c'est-à-dire celle la plus rapprochée des Grands-Augustins. Elle s'appelait *l'île-aux-Juifs*, peut-être parce que le roi spoliateur y avait déjà fait exécuter plusieurs victimes, sous prétexte de religion. Dulaure croit que c'est à la même que s'applique la désignation de *île-aux-Treilles* (sans doute à cause d'un jardin établi sur sa surface) et aussi celle de *île-aux-Vaches* ou *du Passeur-aux-Vaches* (1). En tout cas, cette île aux Vaches ne doit pas être confondue avec celle du même nom, qui formait la portion orientale de l'île actuelle Saint-Louis, à l'époque où un canal la partageait en deux.

La seconde île de la pointe de la Cité bordait au nord le grand bras de la Seine. On lui attribue quatre noms : île-*aux-Vaches*, île *Bureau* ou *au Bureau* (en 1462 elle était la propriété de Hugues Bureau); île *de la Gourdaine*, nom qui, selon Dulaure, signifie *bac* ou *bachot*. Ce dernier nom lui appartenait sans aucun doute, puisqu'il désignait aussi un moulin contigu, dont je vais parler ci-après. Dulaure admet que le nom de *la Gourdaine* peut avoir appartenu à l'île méridionale, dite *aux Juifs* : c'est fort probablement une erreur. La Tynna avance que l'île à la Gourdaine s'appelait aussi *du Patriarche*. Enfin Dulaure lui attribue encore le nom de *île de Buci*, à cause de sa proximité d'un moulin de Buci, le même, je pense, que celui dit *de la Monnoie* ou *de la Gourdaine*.

Bien qu'on ne voie pas sur le tableau les îles de la pointe,

(1) Cette désignation est celle adoptée par Victor Hugo, dans son roman de *Notre-Dame de Paris*.

puisqu'elles sont supposées réunies et former le terre-plein du Pont-Neuf, néanmoins on distingue nettement la forme conique de l'extrémité occidentale de l'antique Cité, et le mur crénelé qui ceignait le palais de Philippe le Bel. Ce mur, fortifié çà et là de quelques tours, renfermait plusieurs cours ou préaux et de nombreux bâtiments assez irréguliers, dont plusieurs subsistent encore, soudés à des constructions plus ou moins modernes.

Dans l'espace angulaire formé par la convergence vers l'ouest des murs de clôture, il exista, jusqu'à la construction sous Henri IV de la place Dauphine, un assez vaste jardin, dont on voit ici les touffes d'arbres verdoyer au-dessus des créneaux. Sur les plans de Paris du XVIe siècle, il paraît divisé en plusieurs compartiments par des berceaux, et on le nomme *les Iardins du Roy*.

Sur le quai actuel des Orfévres, au coin de la rue de Jérusalem, on peut reconnaître une des tours qui fortifiaient la muraille de clôture. Si l'on s'en rapporte à une médiocre estampe de Nicolas Berey, que je signalerai en son lieu, une grande portion du mur crénelé tenait encore à cette tour vers 1650 (1).

Le peintre a placé avec assez d'exactitude : la tour carrée de l'Horloge, dont on n'aperçoit que le sommet ou campanile, les deux tours contiguës du quai du même nom, celle à parapet crénelé, située plus à l'ouest, le double pignon de la Grand'Salle, reconstruite après l'incendie de 1618, enfin les toits coniques des tourelles qui fortifiaient les deux portes orientales du Palais.

On y distingue aussi, dans la cour de la Conciergerie, la haute tour cylindrique, dite de *Montgommery*, depuis l'époque où le meurtrier involontaire de Henri II y fut détenu. Elle fut abattue peu de temps après l'incendie de la vieille Conciergerie (janvier 1776); j'en signalerai un jour deux dessins particuliers. On reconnaît également un donjon carré et crénelé, qui subsiste toujours (ainsi que d'autres anciens bâtiments) dans l'étroite cour ou passage qui, du quai de l'Horloge, mène à la cour de la Présidence, aujourd'hui de la Préfecture de Police.

Au point de réunion des murs du jardin du Roi, au sommet

(1) En réunissant les divers documents fournis par ce tableau, les vieux plans de Paris et quelques dessins et estampes, que je décrirai par la suite, il serait possible de reconstituer l'ensemble et les détails du Palais de la Cité, tel qu'il était sous Philippe le Bel, d'autant plus qu'il reste çà et là en nature un assez grand nombre de ses vieux bâtiments, enclavés dans les constructions modernes.

tronqué du triangle, s'élève de face un bâtiment fort remarquable, puisque, malgré son isolement, il faisait partie de l'ensemble du Palais au XIVe siècle. Il surplombe sur la muraille de clôture, soutenu par des consoles de pierre ou de bois ; son toit est percé de quelques lucarnes gothiques.

Ce pavillon figure en petit sur tous les anciens plans ; il est fâcheux qu'ici, dessiné beaucoup plus en grand, il n'offre pas plus de détails sur sa surface. Les peintres du XVIe siècle ne se doutaient guère qu'au XIXe, des antiquaires *nationaux* auraient retrouvé avec un suprême plaisir l'image de ce vieux débris de pierre ! Quelques constructions plus basses, en retour d'équerre avec le bâtiment décrit ci-dessus, s'étendaient le long de la berge dite aujourd'hui le quai de l'Horloge. Cette berge semble être une pelouse, où se promènent plusieurs personnages.

Un autre point qui attire l'attention, c'est un grand moulin hydraulique, établi sur le grand bras de la Seine près de la pointe de la Cité. Il est construit en charpentes, et porté sur deux bateaux, avec une grande roue dans l'intervalle qui les sépare. Ce moulin est tracé sur tous les plans antérieurs à 1578. Sur celui de Belleforest, il est nommé aux renvois « Moulin *de la Monnoye* dict *de la Gourdaine.* » Ce surnom lui venait sans aucun doute du voisinage de l'île dont nous parlions tout à l'heure, et qu'on ne peut confondre avec celle située plus au sud, qui, assure-t-on, fut témoin du supplice de Molay.

Du temps de François Ier, un moulin existait déjà à cet endroit, comme le prouvent les copies du plan dit *de Tapisserie* et celui de G. Braun ; mais servait-il dès cette époque à fabriquer le numéraire ?

Notons d'abord que ce fut toujours aux environs du pont au Change et de la pointe de la Cité, quartier des joailliers et des orfévres, que furent établis tous les bâtiments pour le monnayage. La position des rues de la Monnaie et de la Vieille-Monnaie atteste assez ce que j'avance. De notre temps même, où les industries du même genre, loin de se concentrer en un même lieu, se dispersent sur tous les points, l'Hôtel des Monnaies est toujours voisin du quai des Orfévres, et à une faible distance de l'emplacement de l'île de la Gourdaine.

Il est certain que sous François Ier on fabriquait la monnaie non loin du centre de la capitale. Cependant il est possible que le moulin en question n'ait été que plus tard destiné à cet usage

(à moins qu'il n'en eût existé deux simultanément) ; car il résulte d'un ancien *Rolle des Acquictz,* conservé aux Archives, et cité par M. de Laborde dans sa *Renaissance des arts* (addit. au tome I, page 947), que François Ier paya vers 1534, en plusieurs fois, à maistre Mathieu Dalnazar, huit cents livres tournois « à quoy le « Roy a verballement faict marché avec luy, pour la construction « et ediffice d'un moulin qui doit estre assis et porté sur basteaulx « en la riuiere de Seyne pres la poincte du Palays de Paris, pour « seruir a pollir dyamans, aymerauldes, agattes et aultres espe- « ces de pierres. » Si cet article, comme il est présumable, s'applique au moulin du tableau qui nous occupe, on en conclura qu'il ne fut que postérieurement à 1534 destiné à la fabrication de la monnaie.

M. Gatteaux me faisait, il y a quelques mois, l'honneur de m'adresser cette question : « Où était situé (à Paris) le *jardin* « *des Étuves*, dans lequel Henri II fit construire un bâtiment pour « fabriquer la monnaie *au balancier?* » Je n'ai pu trouver aucun renseignement sur ce jardin, mais j'ai supposé qu'il devait faire partie d'un des domaines du roi, où se trouvait d'ordinaire un bâtiment spécial pour les étuves. Était-ce à l'hôtel des Tournelles, résidence habituelle de Henri II, que cette construction fut élevée? Je croirais plutôt que ce fut dans le jardin du Palais, dont un compartiment avait pris ce nom, de sa proximité d'une *salle aux estuves du Roy*.

Revenons au tableau de Versailles. La berge méridionale de la Cité, élargie depuis et dite : quai des Orfévres, est cachée en partie derrière le grand pavillon, élevé en projet sur l'emplacement du terre-plein actuel du Pont-Neuf. Ce qu'on en découvre offre un espace limité par le mur d'enceinte du Palais et couvert d'une pelouse où circulent des promeneurs. Une sorte de chaussée élevée, partant du terre-plein, et se dirigeant vers le pont Saint-Michel, semble indiquer le projet d'élargissement, exécuté plus tard, du quai actuel des Orfévres.

A l'horizon surgissent les tours de Notre-Dame, avec leurs longues baies qui se terminent ici en plein-cintre et non en ogive : négligence commune, je le répète, à tous les anciens peintres ou miniaturistes. Aux balustres de pierre découpés à jour, qui couronnent les plates-formes des tours, on a substitué une rampe de fer. La tour septentrionale est à demi masquée par la flèche de la

Sainte-Chapelle, élevée sous Charles V, remplacée, peu après 1630, par une autre de style moderne, qui fut abattue à la fin du dernier siècle, et qu'on vient de reconstruire, autant qu'il a été possible, sur le modèle de celle que nous offre le tableau. Ce clocher obéliscal est orné de crossettes sur ses arêtes, et, vers le milieu de son triangle aigu, accosté de sveltes clochetons de pierre richement fleuronnés, qui s'y relient au moyen de petits arcs-boutants. Cet ensemble, vu de loin, s'accorde assez bien avec une estampe de Jean Boisseau, gravée d'après un dessin antérieur à 1630, laquelle, je pense, a aidé M. Lassus à rétablir la flèche actuelle.

Une longue tige de fer doré, qui a pour base une grosse fleur de lis, surmonte la flèche et se termine par une croix que domine un coq. La façade à pignon de la Sainte-Chapelle n'apparaît pas ici avec tous les délicats ornements qui la décorent, mais la forme en est assez reconnaissable dans son ensemble.

J'ai peu de chose à dire des autres édifices, trop confusément tracés, qu'on aperçoit dans le lointain. Le pittoresque clocher de Saint-Séverin (qui a conservé son ancienne forme, bien qu'il ait subi de nos jours une reconstruction) est ici assez fidèlement rendu, avec son toit d'ardoises élancé en obélisque et couronné par un lanternon. A droite, une tour avec clocher domine les maisons du quai des Grands-Augustins : c'est celle sans doute de Saint-André-des-Arts.

Au résumé, cette peinture, malgré ses imperfections et son manque de menus détails, n'en offre pas moins sur le vieux Paris certains documents qu'on ne trouverait pas ailleurs. Elle mérite certainement d'être reproduite par la gravure, au tiers de sa grandeur. La lithographie de M. Pernot n'en donne qu'une idée incomplète et déformée. Je compte un jour la faire copier et graver, si aucun amateur ne m'a prévenu.

M. de Laborde a cité le peintre flamand Jehan Raf qui, sous François Ier, peignit pour ce roi des vues de villes (1). « Ne pourrait-on lui attribuer ce tableau? » me disait un collègue en recherches iconographiques. Je crois que ce serait à tort. Raf florissait vers 1534; il faudrait reculer beaucoup trop la date du tableau ou admettre que ce peintre a vécu fort longtemps. D'ail-

(1) Je n'ai jamais rencontré de vues de Paris peintes sous François Ier. Peut-être Raf aura-t-il dessiné le modèle du *plan* dit *de Tapisserie*, exécutée, selon l'opinion générale, vers 1540.

leurs, pour se décider, il serait nécessaire d'avoir sous les yeux quelque échantillon de ses œuvres.

De quelques tableaux de la fin du XVIe siècle. — Je n'ai jamais découvert aucuns tableaux, dessins ou estampes du temps, exécutés à Paris, concernant cette infâme conspiration d'un roi contre ses sujets, qu'on nomme la Saint-Barthélemy. L'imprimerie parisienne a osé, dès l'année même du massacre, en flétrir la mémoire, mais les dessinateurs contemporains ont reculé devant un sujet trop pénible à reproduire, ou devant un ordre émané de l'autorité royale. Ce n'est qu'en Allemagne et, je crois, postérieurement à la mort de Charles IX (1594), qu'on a publié sur ce honteux épisode de l'histoire parisienne quelques médiocres eaux-fortes où les chercheurs de renseignements historiques n'ont rien à récolter. Le sujet en effet y est traité tout à fait de fantaisie, portraits et localités. Aux XVIIe et XVIIIe siècles ont paru en France, en Hollande, et même en Espagne, quelques ouvrages à vignettes, où figure la Saint-Barthélemy; mais toutes ces compositions n'ont aucune valeur pour l'antiquaire.

En visitant (1835) le palais du Vatican, je remarquai, dans la salle dite *royale,* qui précède la chapelle Sixtine, salle construite vers 1550 par le pape Paul III, deux fresques représentant, l'une l'amiral Coligny blessé à la main droite par la *traîtreuse* arquebuse de Maurevert, au moment où il regagne son hôtel, rue de Béthisy; l'autre, le corps de l'amiral jeté par une fenêtre. Ces fresques sont-elles, ou à peu près, contemporaines de la Saint-Barthélemy? je l'ignore; mais en tout cas elles ne sont nullement curieuses pour l'iconographie : les localités en sont purement imaginaires, ainsi que les portraits. Des temples à colonnes remplacent les vieux pignons déjetés et ventrus du Paris de 1572. Je ne sais si l'on voit toujours, dans le palais des papes, figurer ces tristes compositions, comme une apologie permanente des crimes de Catherine de Médicis.

Misson, au IIIe tome de son Voyage en Italie, signale, décrit (*de visu*) et reproduit une médaille contemporaine frappée à l'occasion de la Saint-Barthélemy. D'un côté est l'effigie de Grégoire XIII, qui approuva le massacre; au revers, un ange tient d'une main une croix, de l'autre une épée; et à ses pieds est un monceau de cadavres, avec cette inscription : VGONOTTORVM

STRAGES, 1572. Je n'ai jamais pu voir un seul *exemplaire* de cette médaille de bronze. Elle est rarissime, introuvable, ou maître Misson nous a servi, à son insu peut-être, et par suite d'une méprise, ce qu'aujourd'hui nous nommerions un *canard* numismatique.

Je vais citer ici plusieurs tableaux qui se rattachent un peu à mon sujet. En juillet 1845, visitant le chétif musée de Bayeux, je remarquai une peinture (sur bois?) de moyenne grandeur, et d'un coloris criard. Elle représentait un bal sous Charles IX, donné probablement en une salle du Louvre. Si j'ai bonne mémoire, chaque personnage était désigné par son nom inscrit au bas. Entre autres figurait le duc d'Anjou, qui devint Henri III. C'est un monument curieux sinon pour la topographie de la capitale, du moins pour les costumes et les mœurs de la cour à cette époque. Ce tableau ferait bon effet au Louvre, à côté des deux suivants.

Le n° 656 de notre Musée (École française) représente un bal à la cour de Henri III. Cette toile porte 183 centimètres de long, sur une hauteur de 120. La Notice du Musée, par M. Fréd. Villot (1855), la décrit ainsi : « Dans l'intérieur d'une vaste salle (au Louvre?), « des seigneurs et des dames de la cour dansent en formant un « grand cercle et en se tenant par la main. A gauche, différents « personnages debout, parmi lesquels on remarque, en avant, le « roi Henri III près de sa mère... dans le fond, des musiciens, et « à droite, au premier plan, deux petits chiens (1). Le parquet est « jonché de fleurs. » L'ampleur peut-être exagérée des costumes donne à tous les personnages l'apparence la plus ridicule.

Je préfère le tableau suivant, peint sur cuivre et numéroté 657. Il offre un sujet analogue, mais d'une touche beaucoup plus fine. D'abord il est plus petit : grand avantage à mes yeux (65 centimètres sur 41). « Dans une salle (dit M. Villot) ornée de pilastres et « de niches, où sont placées des statues, on remarque à gauche, « assis sous un dais, Henri III, Catherine de Médicis et Louise de « Lorraine. » Il croit reconnaître en outre le duc de Mayenne, le duc de Guise, dit *le Balafré*, et Marguerite de Navarre. Il continue : « Au milieu de la composition, le duc de Joyeuse s'avance,

(1) En outre, Henri III est accompagné d'un grand lévrier blanc. L'admission des chiens aux bals de la cour n'a rien de surprenant : ils avaient alors partout entrée libre. N'en avons-nous pas compté sept au cimetière des Innocents? Aujourd'hui ils ont perdu tous leurs priviléges, bien qu'ils payent impôt.

« conduisant sa femme Marguerite de Lorraine par la main... Au « deuxième plan, des musiciens jouant du luth, des seigneurs, « des femmes et des hallebardiers. »

Cette même fête se trouve gravée en tête du petit in-4° intitulé : *Balet comique de la Royne, faict aux nopces du Duc de Ioyeuse,...* par Baltazar de Beauioyeulx... Paris, 1582. Sur cette vignette (eau-forte de Jacques Patin, que cite M. Villot), on voit une salle qui diffère de celle du tableau, car elle est tapissée de feuillage, en forme de bosquet, selon la coutume galante de l'époque, coutume déjà en usage sous François Ier qui fit ainsi revêtir la cour de la Bastille (décembre 1518) pour y fêter les fiançailles du Dauphin avec la fille de Henri VIII, roi d'Angleterre, et son alliance avec ce roi.

Cette eau-forte représente, je crois, la salle du Petit-Bourbon où eut lieu le ballet. Toutes les épreuves que j'ai vues sont d'un effet fort désagréable à l'œil. Jacques Patin était peintre : ne pourrait-il être l'auteur du tableau? M. Villot fait observer en note qu'on avait attribué à tort (dans la *Notice* de 1841) les deux tableaux cités à *Clouet*. Il les regarde comme l'œuvre d'un artiste italien, ou d'un peintre français, soumis à l'influence de l'école italienne du temps. Il est notoire que Catherine de Médicis attirait à Paris beaucoup d'artistes de son pays, et qu'à cette époque, les objets d'art en tout genre, exécutés à Paris, sont souvent signés de noms italiens.

Quoiqu'il se soit passé à Paris sous Henri III des événements bien plus importants que des bals de cour ou des processions de pénitents, par exemple les journées des barricades de mai 1588, et la fuite du roi, par la porte Neuve, etc., aucun monument iconographique contemporain n'en a, à ma connaissance, conservé le souvenir.

Sous ce règne eut lieu en décembre 1579 l'institution de l'Ordre du Saint-Esprit, au couvent des Grands-Augustins. Mais aucun tableau du temps ne représente cette cérémonie. Ce n'est que plus tard qu'on fit exécuter sur ce sujet une suite de compositions pour en orner le chœur de l'église où ces cérémonies avaient lieu. Le n° 324 du Musée représente la première, celle de 1579; elle est de J. B. Van Loo qui peignit ce tableau sous Louis XV. Le n° 581, où l'on voit Henri IV recevant chevaliers Henri de

Bourbon et Henri d'Orléans, est signé : *De Troy,* 1732. Ces compositions ne peuvent intéresser vivement les archéologues.

Les nombreux événements qui se passèrent à Paris sous l'interrègne nommé *la Ligue* (1589-1594) auraient pu fournir matière à de curieux tableaux historiques : je n'en connais aucun qui soit du temps. Je n'ai rencontré, sur le siége de Paris en 1590, que des compositions plus ou moins modernes et sans couleur locale. En ce temps de calamité et de dévastation, nul ne songea à en confier à la toile le lugubre reflet. Restait-il même un seul artiste à Paris, cette année où l'herbe croissait dans la *Grant rue S. Denis?* On mourait de misère, ou l'on se faisait soldat.

Plus tard, sous Henri IV on voit reparaître des peintres qui, comme Porbus, nous ont laissé des portraits; mais aucun d'eux n'eut l'idée de retracer des scènes dont le souvenir eût affligé le cœur d'un roi sans rancune et sincèrement affecté des souffrances publiques. Ce ne fut guère qu'un siècle plus tard que des artistes choisirent pour sujet d'étude le siége de 1590. L'archéologue n'a rien encore à demander à ces compositions sans parfum.

Il a été, je crois, exécuté, vers 1593 ou un peu postérieurement, un tableau historique et satirique, souvent reproduit par la gravure, au temps même où il apparut; je veux parler de la représentation de la *Procession de la Ligue,* dont il nous reste trois ou quatre grandes estampes, outre une infinité de petites copies, annexées comme vignettes à diverses éditions de la *Satyre Ménippée.* Cette célèbre et grotesque marche triomphale et monacale de 1593, décrite par des littérateurs du temps avec une verve d'esprit si remarquable, méritait bien d'exercer le pinceau d'un artiste. Je ne mets ici en avant qu'une hypothèse, mais il est fort probable qu'elle répond à une réalité. Où se cache le tableau original, dont il est question dans les écrits de l'époque? Peut-être le retrouvera-t-on quelque jour.

J'ai vu, il y a environ douze ans, traîner pendant plus d'une année, dans la boutique d'un bric-à-brac de la rue du Carrousel, au coin de celle Saint-Thomas-du-Louvre, une croûte d'assez grande dimension, aux couleurs opaques et blafardes, laquelle représentait cette procession telle qu'elle figure sur les estampes contemporaines. Espérait-on vendre cette grande toile huilée comme tableau original? En tout cas l'acquéreur s'est fait longtemps attendre, quoique tous les connaisseurs de Paris passassent tous les

jours dans ce quartier de la vieille imagerie, qui vient d'être remplacé par les nouveaux et majestueux portiques du Louvre.

Quelques années après, j'ai revu la même croûte chez un marchand de tableaux de l'avenue des Champs-Élysées, près du Rond-Point. Elle était affichée aux vitres comme pièce importante. Je ne sais si quelque aveugle amateur s'est laissé prendre aux charmes de ce mauvais pastiche, badigeonné sous Louis XV, d'après des estampes bien connues. Ces estampes, je les décrirai un jour avec soin : je me bornerai à dire ici que la Procession défile évidemment dans la rue du Marché-Palu, revenant de Notre-Dame et se dirigeant vers le Petit-Pont. Elle débouche, enseignes déployées, de la rue Neuve-Notre-Dame, à côté de laquelle s'ouvre une ancienne ruelle dite des Sablons, aboutissant jadis au Parvis; mais en 1593, ce n'était déjà plus qu'une impasse, dont l'emplacement fait aujourd'hui partie du jardin de l'Hôtel-Dieu.

Je vais classer ici à tout hasard une peinture sur bois, qui forme le devant de l'autel de Sainte-Geneviève, en l'église Saint-Merry. M. Guénebault devant publier ou ayant publié un mémoire sur cette peinture, exécutée probablement vers la fin du XVIe siècle, je n'en dirai que quelques mots. Elle représente la patronne de Paris, au milieu de moutons parqués dans la plaine Saint-Denis, en une sorte d'enclos formé de pierres brutes, dressées comme des *menhirs* druidiques.

Cette composition a un type exceptionnel, car ce n'est guère qu'à partir de Louis XIV qu'on donne à sainte Geneviève pour attribut la garde d'un troupeau de moutons. Sur les miniatures, bas-reliefs, vitraux ou estampes, antérieurs à ce roi, ses attributs font allusion à sa miraculeuse procession entre Paris et Saint-Denis. De la main gauche elle tient un livre d'heures, et de la droite un cierge allumé. Son cierge, dit la Légende, s'étant éteint, se ralluma de lui-même. Pour rendre le miracle matériellement sensible, on plaçait au-dessus de sa tête (sur ses épaules quand il s'agissait d'une statue), d'une part un diable hideux, armé d'un soufflet qui éteint le cierge, de l'autre un ange qui le rallume à l'aide d'un flambeau céleste.

L'expression naïvement chaste et religieuse du visage de la sainte rappelle trop, à mon avis, la touche gothique, pour qu'on attribue cette œuvre au siècle suivant.

Au fond du tableau apparaît la ville de Paris vue du nord. A droite s'élève la colline de Montmartre surmontée de quelques bâtiments vaguement tracés, qui figurent l'Abbaye. C'est un anachronisme par rapport à l'époque de sainte Geneviève, mais avec les anciens artistes, il n'y faut pas regarder de si près. La vue de Paris en est un autre, puisque cette ville est ceinte d'une fortification achevée sous Charles V, consistant en un mur crénelé, bastides et large fossé.

Au delà du rempart se dresse un amas confus de toits de clochers et de buttes surmontées de moulins, au milieu desquels on reconnaît à leurs formes, d'une dimension exagérée, la Bastille et la Tour du Temple. On ne distingue pas dans le voisinage de la Bastille les bastions à deux faces exécutés sous Henri II. En conclura-t-on que le tableau est antérieur à ce règne? Ce serait mal raisonner. Le peintre s'inquiétait fort peu de l'exactitude topographique et de l'état de Paris au temps de sainte Geneviève. Il lui suffisait d'indiquer par quelques édifices, tracés de souvenir, que le fond de son tableau représente Paris, n'importe à quelle époque. En somme, le devant d'autel de Saint-Merry ne nous offre aucun document inédit sur la capitale.

Entrée de Henri IV a Paris. — A l'occasion de cette mémorable entrée (22 mars 1594), furent publiés plusieurs écrits, devenus rares, et quelques estampes, gravées d'après des tableaux inspirés par cet heureux événement ou commandés par le roi lui-même. Que sont devenus ces tableaux? je l'ignore. Je sais seulement qu'ils ont existé (1). Ainsi trois estampes contemporaines, publiées par Jean Le Clerc (je les décrirai en leur lieu), représentent Henri IV entrant à Paris par la porte Neuve, se rendant à Notre-Dame, puis à la porte Saint-Denis, pour y voir *déguerpir,* par une pluie battante, les troupes espagnoles. Au bas de chaque pièce, à gauche, on lit : *N* (Nicolas) *Bollery pinxit.*

Abordons maintenant un monument contemporain que j'ai sous les yeux. C'est une peinture à l'huile, qui décore un panneau enchâssé dans une moulure bien conservée. Elle se voit à la Biblio-

(1) Je décrirai, à l'article *Estampes*, beaucoup de pièces gravées d'après des tableaux en général perdus ou cachés je ne sais où. Toutes les fois que je retrouverai les peintures originales, c'est elles naturellement que je décrirai, et non leurs copies, que je ne ferai que mentionner.

thèque de l'Arsenal, entre deux fenêtres, dans une salle dite : le Cabinet de Sully. Cette chambre, demeurée à peu près intacte, faisait partie de l'appartement de l'illustre ministre, qui résidait à l'Arsenal, à titre de Grand-maître de l'Artillerie de France.

Cette fresque est, à quelques années près, contemporaine de l'événement qu'elle représente. Henri de Mauperché en a publié en 1816 une copie gravée, assez médiocre, signée Al. Giboy. Il faut lui savoir gré de l'intention : si le panneau eût été détruit depuis 1816 (ce qui heureusement n'est pas arrivé), nous en aurions au moins une idée.

Consacrons quelques lignes à cette peinture plus intéressante qu'artistique. Le panneau a 119 centimètres de long sur 33 de hauteur. La couleur en est terne, en certains endroits un peu effacée et dégradée, soit par l'humidité, soit par une tentative de lavage mal entendue.

Parlons d'abord de la partie topographique, que le peintre a traitée avec une naïve insouciance. On dirait qu'il a fait poser devant lui quelques maisonnettes en bois peint, telles qu'on en fabrique à Nuremberg, pour l'amusement de l'enfance. Néanmoins rendons-lui cette justice, qu'il n'a pas oublié un seul des édifices placés dans le champ du théâtre de l'événement; seulement il les a réduits à l'apparence d'un jouet, sans détails ni proportions.

La partie de Paris qui fut témoin des diverses circonstances de l'entrée du roi embrasse l'espace compris entre l'extrémité occidentale du jardin des Tuileries et Saint-Germain-l'Auxerrois. Le tableau est donc beaucoup trop court par rapport à la dimension des détails qui doivent entrer dans son champ. Cette invraisemblance acceptée, parcourons cet espace tronqué, en partant de la gauche.

Un mur que dominent des arbres *touffus* (au 22 mars!) indique le jardin des Tuileries, alors séparé du palais par une bordée de murailles. Quant au palais, qui déjà consistait en un gros pavillon central à coupole circulaire, accompagné de riches portiques, il est figuré par un petit cylindre coiffé d'un dôme, qui ressemble assez à un modèle de volière.

La porte Neuve (voisine de l'endroit où s'ouvrent les trois guichets de la cour du Carrousel) consiste en un simple mur, percé d'un trou en forme de baie cintrée. Cet édifice est rendu avec tous ses détails architectoniques, sur un tableau d'environ 1650,

que nous examinerons plus tard. A côté de la porte Neuve s'élève la haute tour dite *de Bois* (1) (bien que bâtie de pierres), et aussi tour *Neuve*, du nom de la porte construite en 1536. Cette tour achevée sous Charles V, sur le modèle de celle de Nesle, bien qu'elle ne lui fît pas vis-à-vis, est mal représentée et mal comprise. Quand Gérard exécuta son tableau (si estimé sous le rapport de l'art) de l'entrée de Henri IV, il n'a pas su se procurer un bon modèle pour dessiner cette tour. Elle dominait un large fossé, qu'on devait franchir sur un double pont pour arriver sous la porte Neuve; on ne voit ici aucunes traces ni des ponts, ni du fossé qui débouchait dans la Seine (2).

De la tour Neuve part une muraille parallèle au quai, laquelle se relie à un gros bâtiment circulaire. Ce bâtiment est le rez-de-chaussée (seul étage subsistant) de la tour *qui-fait-le-coin*, qui faisait face à la tour de Nesle, et se trouvait dans le voisinage de l'entrée septentrionale du *pont* actuel *des Arts*. Elle fut ainsi abaissée des deux tiers, probablement à l'époque où, sous Henri II, furent commencés les nouveaux bâtiments du Louvre qui regardent la Seine.

Le mur qui relie les deux tours était, sous Henri II encore, crénelé et fortifié çà et là de tours plus basses : ici il ressemble à la muraille d'un jardin. Il est probable, au reste, qu'en 1594 il se présentait ainsi modifié; peut-être même avait-il été remplacé. Quant au rez-de-chaussée de la tour *qui-fait-le-coin*, il subsista jusque sous Louis XV.

Au delà du mur, plusieurs groupes de maisons représentent le quartier compris entre les Tuileries et le Louvre. On distingue, situés à peu près à leurs places respectives, mais tracés de fantaisie et sans détails, les édifices suivants : la chapelle des Quinze-vingts et l'église Saint-Thomas-du-Louvre, toutes deux surmontées d'une flèche. Sur le quai, un grand pavillon carré est suivi vers l'orient d'un bâtiment plus bas, flanqué dans l'angle d'une vieille et haute tour : c'est la face du Louvre du côté de la Seine, face qui fut refaite une ou deux fois depuis 1594.

Au grand pavillon se rattache une aile en saillie vers le quai : celle que nous appelons aujourd'hui la Galerie d'Apollon. De cette

(1) Ainsi nommée parce qu'au xve siècle elle était contiguë à un *castel* de bois.

(2) J'ai donné des détails précis sur cette porte et sur la tour de Bois, dans mes *Dissertations sur les enceintes de Paris*.

aile partent, en retour d'équerre, les deux premières travées de la Grande-galerie, l'une couronnée d'un fronton en demi-cercle, l'autre d'un fronton triangulaire. Les travaux de cette galerie, commencés sous Charles IX, avaient été interrompus par les troubles de l'époque; néanmoins, il est probable qu'en 1594 on avait terminé plus de deux travées.

A la suite du Louvre (toujours de gauche à droite), on rencontre sur le quai un ensemble de plusieurs grands bâtiments sans caractère, dont la disposition fait reconnaître l'hôtel du Petit-Bourbon, hôtel tracé et détaillé avec beaucoup plus d'exactitude sur le tableau décrit dans notre premier article.

Enfin, à l'extrémité de droite du tableau, se présente isolée une église que devraient cacher les vieilles maisons du quai de l'École : c'est Saint-Germain-l'Auxerrois, avec son haut clocher, aujourd'hui démoli.

Dans la longueur du panneau, on compte environ soixante-trois petits personnages, tant cavaliers que piétons. Les escadrons qui précèdent et suivent le roi, rappellent ces armées que lèvent les directeurs de petits théâtres, où un individu représente cent hommes. Le peintre ne visait nullement à l'effet, mais tenait à bien faire comprendre chacune des dispositions de cette entrée, solennelle bien qu'improvisée et opérée par surprise. Il fixa chaque escadron au nombre de cinq à six cavaliers précédés d'un chef. Il y a donc véritablement dans cette composition enfantine une intention d'exactitude locale qui lui donne de l'intérêt.

Je dois ajouter que ces petites figures sont traitées avec un certain *chic*. On reconnaît les soudards aguerris du roi de Navarre, sous leurs casques dépolis par la rouille, sous leurs vêtements de cuir délabrés. Le graveur de la copie publiée par Mauperché n'a pas senti les *finesses* de son modèle, sous le rapport des poses et des détails de costumes. Il a vu des culottes collantes et des bas de soie, où il y a des hauts-de-chausses et des guêtres de buffle. En un mot, il n'a pas compris ces petits riens qui constituent la couleur locale et attestent l'époque d'un tableau.

Le roi vient d'arrêter son cheval à une assez grande distance de la porte Neuve; il est suivi d'un groupe de cavaliers, commandés par des chefs dévoués à sa personne. Il porte un chapeau de feutre un peu conique, à bords relevés, avec une plume blanche couchée, qui flotte *crânement* en arrière. Le graveur a métamorphosé cette

coiffure caractéristique en une ridicule toque de cour. Henri, penché sur sa selle, présente son écharpe blanche à un soldat (à pied) qui s'incline avec respect devant son souverain. Plus loin se tiennent, debout et chapeau bas, plusieurs personnages en robes : c'est le prévôt des marchands (L'Huillier) et les échevins. Ce groupe est précédé d'un vieux soldat qui se dresse d'un air martial sur sa jambe de bois. Je regrette de n'être pas en mesure de citer son nom, car cette mutilation doit se rapporter à un fait historique. Derrière le prévôt et les échevins apparaissent des soldats armés de hallebardes.

Au delà de la porte, sur le quai du Louvre, s'avancent au galop deux escadrons, leurs chefs en tête. Plus loin vers la droite, en face des bâtiments du Louvre et du Petit-Bourbon, de zélés royalistes arquebusent, ou *lardent* à coups de hallebardes, des individus armés qui prétendaient barrer le passage. Plus d'un récalcitrant, lancé par-dessus bord au delà du garde-fou du quai, fait un *flac* dans la rivière.

Quelques phrases de textes contemporains vont nous expliquer toute la disposition des petites figures du tableau. Citons d'abord une plaquette de huit feuillets, imprimée à Tours, en 1594, sur les événements de la journée du 22 mars. On y lit que, tandis que Monsieur d'O et le baron de Salagnac se rendaient, le long du rempart, à la porte Saint-Honoré, pour la garder, entraient par la porte Neuve « le gros de M. le Mareschal de Matignon qui auoit auec « luy M. le Comte de Torigny son fils, deux cens Suisses de Heild, « le regiment de la Garde, la cauallerie et infanterie de Senlis, « des sieurs de Boudeuille, de Haraucourt et Edouuille, entra « par apres, et en entrant pource qu'il y auoit des Lansquenets « de la ville qui tardoient, ce sembloit, à crier Viue le Roy, il en « fut tué vingt-cinq ou trente, et autant qui *se ietterent* dans « l'eau. Cela appaisé ledit sieur Mareschal de Matignon... lais- « sant vn gros souz l'arche deuant sainct Thomas du Louure : « Monsieur le Grand... fit faire halte deuant la porte du Louure du « costé de l'eschole sainct Germain. M. le Comte de sainct Pol, « la Cornette du Roy, les compagnies de Chartres... entra puis « apres. Le Roy qui s'auança deuant ledit gros fut receu par « le Preuost des Marchands et des Escheuins, ayans auec eux « tous les Archers de la ville. »

Voici maintenant un extrait du texte qui entoure une des es-

tampes éditées par J. Le Clerc d'après Bollery, et citées plus haut : — Le mardi 22 mars, le roi qui, dès la première heure du jour, s'était bravement rendu de Saint-Denis aux Tuileries, apprit que les portes Neuve, Saint-Honoré et Saint-Denis, étaient ouvertes, et que la première était gardée par le comte de Brissac et Forçais, sergent-major de la ville. La porte Neuve lui ayant été livrée, ainsi que les deux autres, le roi « entra glorieusement en sa ville par la « mesme Porte, par laquelle six ans auparauant (13 mai 1588) « on auoit veu tristement sortir son predecesseur, et le Roy estant « entré donna son escharpe blanche au sieur de Brissac qu'il « honora en l'accolant du titre de Mareschal de France, et receut « les clefs des Portes qui luy furent presëntées par le sieur Luil- « lier Preuost des Marchands... Et ceste reduction fut faicte « sans... perte d'hommes fors de 25 ou 30 Lansquenets qui estans « pres la porte Neufue lors de ceste entrée, firent contenance de « vouloir resister, et furent incontinent taillez en pieces, ou *iettez* « *en l'eau* portans sur le champ la peine de leur temerité. »

Je terminerai par une remarque peut-être trop minutieuse et pourtant, à mon avis, très-essentielle, à propos de peinture historique. J'ai signalé plus haut une invraisemblance concernant la saison ; en voici une autre relative à l'heure de l'événement : les ombres du tableau (pour qui connaît les localités) indiquent que la lumière vient de l'ouest. Pourquoi ce contre-sens? L'entrée du roi eut lieu vers six heures du matin ; c'est le soleil levant qui devrait éclairer la scène.

Je n'ai rien à dire ici de la grande et noble composition de Gérard. *Son siége est fait,* son œuvre est justement appréciée de tous les artistes. A quoi servirait une analyse qui démontrerait froidement que son entrée de Henri IV pouvait être plus exacte sous le rapport des localités et même aussi, peut-être, des costumes?

Pendant le règne d'Henri IV on a publié un assez grand nombre d'estampes historiques ou topographiques sur Paris ; on a peint beaucoup de portraits des principaux personnages de l'époque ; mais quant à moi, je n'ai pu rencontrer un seul tableau qui représentât une cérémonie quelconque ou un événement notable qui ait eu Paris pour théâtre, entre 1594 et 1610. Je vais donc, à mon grand regret, être obligé de passer immédiatement au règne de Louis XIII.

A. Bonnardot.

(*La suite à un prochain numéro.*)

TABLEAUX ET SCULPTURES

DE CHARLES-QUINT (1).

(1556.)

Sommaire : Tableaux emportés par Charles-Quint au monastère de Yuste.— Leur sort. — Tiziano Vecelli, Michel Van Coxcyen, Antoine de Moor, Jacques da Trezzo, Paul Poggini.— Autres tableaux et sculptures ayant appartenu à ce prince et restés à Bruxelles. — Lucas de Leiden, Guillaume Scrots, Léon Leoni.

Le vaisseau qui emportait en Espagne Charles-Quint et ses sœurs Marie et Éléonore — aucun des trois ne devait plus revoir les Pays-Bas — mit à la voile le 17 septembre 1556, ainsi que nous l'avons dit dans notre précédent article. Douze jours après, il entrait dans le petit port de Laredo. Les illustres personnages avaient avec eux nombre d'objets précieux qui sans cette circonstance fussent très-probablement restés dans notre patrie. Charles-Quint était parti avec la ferme détermination de s'enfermer au monastère des Hiéronymites, à Yuste, dans l'Estrémadure, où il avait fait construire, sur les plans que lui avaient soumis Gaspar de Vega et Alonso de Covarruvias, célèbres architectes de l'Espagne (2), un quartier composé de quelques chambres (3) pour lui et les gens qu'il voulait garder à son service.

De même que la reine Marie de Hongrie, l'empereur, avant de s'embarquer, avait désigné quelques toiles qui ornaient le palais de Bruxelles et beaucoup d'objets d'orfévrerie et d'argen-

(1) Dans le précédent numéro de la *Revue*, nous avions annoncé pour ce numéro-ci les *Artistes étrangers en Belgique*, par M. A. Pinchart. Mais cet article sur les objets d'art de Charles-Quint étant une suite naturelle de l'article sur les objets d'art de Marie de Hongrie, nous avons dû le donner d'abord. Nous commencerons dans le numéro d'août la publication du travail de notre collaborateur sur les *Artistes étrangers en Belgique :* I, Conrad Meyt, sculpteur de la première moitié du XVIe siècle.

(*Note de la Rédaction.*)

(2) Mignet, *Charles-Quint, son abdication*, etc. Paris, 1854, p. 70.

(3) M. Gachard a publié le plan du couvent, en tête du 1er volume de son ouvrage intitulé : *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste.*

terie de toute espèce, parmi lesquels plusieurs riches reliquaires. L'inventaire qui en existe offre très-peu d'intérêt. Il nous a paru néanmoins utile, au point de vue de l'art, d'en extraire la description des tableaux dont Charles-Quint ne voulut point se séparer dans sa retraite. Son choix s'arrêta sur des sujets religieux qui devaient exciter sa piété et lui rappeler sans cesse les souffrances et le martyre du Sauveur des hommes. Voici l'indication des « painctures de dévotion », comme on les appelait alors, qui partirent pour l'Espagne : *la Sainte Trinité,* sur toile; — deux *Notre-Dame de Pitié,* l'une sur pierre et l'autre sur bois; — *Jésus-Christ flagellé,* sur pierre; — *la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus,* sur toile; — les portraits réunis de l'empereur et d'Élisabeth de Portugal, son épouse, sur toile; — deux autres, isolés, des mêmes personnages, également sur toile; tous peints par Tiziano Vecelli.

Charles fit choix en outre, pour le suivre dans sa dernière demeure, d'un petit tableau, sur bois, représentant quatre enfants (deux fils et deux filles) de Maximilien, roi de Bohême; — de deux autres petites peintures, aussi sur panneau, encadrées d'ébène, où se voyait *la Sainte Famille,* etc., pièces de valeur sans doute, mais dont l'auteur est inconnu; — de quatre tableaux de Michel Van Coxcyen : *Jésus portant sa croix et marchant au Calvaire, accompagné de sa Mère et d'autres personnages; Jésus crucifié,* servant à recouvrir le précédent; *la Sainte Vierge* et *Jésus portant sa croix;* — enfin du portrait de Marie Tudor, reine d'Angleterre, œuvre d'Antoine de Moor, dont les inventaires ont confondu le nom avec celui de Thomas More, le célèbre chancelier, décapité en 1535.

Parmi les objets d'art que l'empereur emporta encore, nous citerons un cadre fermé devant et derrière par des panneaux peints, et contenant des exemplaires en or de médailles frappées à l'effigie de Charles-Quint, de son épouse, de ses filles Marie et Jeanne, de son fils Philippe et de la reine Marie, femme de ce prince. C'étaient, croyons-nous, des œuvres dues au burin du célèbre Jacques da Trezzo, ou de Paul Poggini, autre graveur de grand mérite d'au delà des Alpes, qui travaillaient tous deux aux Pays-Bas, à l'époque du mariage de Philippe II.

On voit que deux pensées ont présidé au choix de Charles-Quint : celle de son salut qui allait être sa seule préoccupa-

tion dans la retraite, et le désir de s'y entourer des images des membres de sa famille dont il devait rester séparé.

Après la mort de ce monarque qui avait occupé le monde du bruit de sa renommée pendant plus de quarante ans, inventaire fut dressé, en langue espagnole, des meubles trouvés dans ses appartements et leurs dépendances au couvent de Yuste (1). Nous y retrouvons toutes les peintures sorties des Pays-Bas, et décrites presque entièrement de la même manière que dans l'inventaire français fait à Bruxelles, le 18 août 1556. Le premier mentionne cependant quelques particularités nouvelles, rectifie quelques attributions, et renseigne de plus sur deux tableaux, d'auteurs et de provenance inconnus ; voici du reste les deux textes en regard :

1. « Premièrement de la Trinité, faict par Ticíane en grande forme, sur toille.

2. Ung tabliau de bois, bien ouvré en forme de portal, ayant deux feuletz. Dessus le premier est painct l'Anonciation, et au plus hault est une ronde boîtellette, où est une médaille de camahieu garnie d'or, où est contrefaict l'empereur et le roy d'Espaigne; et par-dedens ledict tableau sont noef médailles d'or, les unes plus grandes que les aultres : la première, comenchant en bas, est la resamblanche de Sa Mageste; la seconde de la resamblanche de l'empératrixe, et la troisiesme du roy d'Espaigne; et plus hault est la resamblanche de Sa Mageste contrefaict en l'an 1541; et la cincquiesme est la resamblanche du roy d'Espaigne; la sixiesme est la resamblanche de la royne d'Angleterre, et en la septiesme est contrefaict la resamblanche de Sa Mageste; et auprès, au mitant, est contrefaictte la roynne de Bohême, fille de l'empereur, et en

1. « Una pintura de la Trinitad, hecha sobre tela, de mano de Ticiano.

2. Un tablero bien hecho, en forma de puerta, de madera, con dos tablillas en que hay en la una la Anunciacion de Nuestra Señora y en la otra Nuestra Señora con Cristo en los brazos; y en lo mas alto del dicho tablero donde hay una medalla de camaieo, guarnecida de oro, con el retrato del emperador y del rey don Felipe, su hijo; y por de dentro del dicho tablero, nueve medallas de oro, las unas mayores que las otras, la primera es, comenzando par abajo, es del rostro del emperador, y la segunda de la emperatriz; y la tercera el rey don Felipe, y mas arriba otra medalla del rostro de Sa Maestad, fecha el año de cuarenta y uno; y la otra qu'es la de medio qu'es la quinta es del rey nuestro señor; y la otra de la reyna de Inglaterra, nuestra señora; y en la séptima es del emperador; y la octava de la reyna de Bohemia, hija del emperador; y

(1) Copie aux Archives du royaume de Belgique (collection des cartulaires et manuscrits), faite aux Archives royales de Simancas.

l'aultre est contrefaictte la princesse de Portugal, seconde fille de Sa Magesté. Et à l'autre costé dudict tableau est painct dessu le feuillet Nostre-Dame de Pitié tenant Jésus en son giron, et par-dessoubz ledict feuillet l'on voit l'envers desdictes noef médailles d'or, et tout au plus hault dudict costé, par-dehors, gravé ung camahieu, garny d'or, de la resamblanche de l'impératrixe (que Dieu aye en gloire). Pèsent ces noef médailles sept marcqs quatre onces quinze estrelins.

la novena la princesa de Portugal, hija segunda de Sa Maestad : y de la otra parte del dicho tablero salen las dichas nueve medallas, y en el ynbes dellas en lo alto del dicho camafeo el retrato de la emperatriz, y en las dichas medallas par el inves estan grabadas diferentes cosas de antiguallas.

3. Ung grandt tabliau de bois, où est contrefaict Jhésus-Crist enportant la croix, mené de deux Juifs, Nostre-Dame et sainct Jehan, et la Véronicque et Simon le suivant; faict par maistre Michaël.

3. Una pintura grande en madera, que está Cristo que lleva la cruz á cuestas donde está Nuestra Señora y San Juan, y la Verónica, hecha por maestre Miguel, quedo en él monesterio á guardar con lo demas.

4. Ung aultre tabliau de bois où est contrefaict Jhésu-Crist en croix, que sert pour mectre dessus ledict grandt tabliau; faict par maistre Michaël.

4. Otra pintura, de madera, en que está el crucifijo que sirve el dicho crucifijo sobre el tablero grande con sus dos pies y renates dorados á los lados, que sirve tambien á la dicha pintura.

5-6. La resamblanche de Jésus-Crist, sur pierre, comme il fust flagellé, avecque ung Nostre-Dame de Pitié, desur bois, atachée ensamble; faicte par Tisiane.

5-6. Otro tablero hecho de mano de Ticiano, en piedra, que es Cristo azotado, con una imágen de Nuestra Señora junto con ella, pintada sobre madera, la cual es de mano de maestre Miguel, y el Cristo de Ticiano.

7-8. Une aultre resamblanche de Nostre-Seingneur, sur bois, et une Nostre-Dame de Pitié, desus pierre, atachié ensamble; faicte par Tisiane.

7-8. Otra pintura de Nuestro Señor Jesu-Cristo, en madera, que lleva la cruz á cuestas, de mano de maestre Miguel, y otra imágen junta con él, hecha en piedra, de Nuestra Señora, de mano de Ticiano.

9. Une Nostre-Dame de Pitié, faict desus bois par Tisiane.

9. Otra pintura de Nuestra Señora, pintada sobre madera, hecha de mano de Ticiano.

10. Une aultre Nostre-Dame, faict desur toille, tenant Jhésus entre ses

10. Otra pintura de Nuestra Señora, sobre tela, con Nuestro Se-

bras; faict par Tisiane.

11-12. Deux petitz tableaux, de bois, garnie de bois d'ébenne, l'ung plus grand que l'autre qui se ferme comme miroirs. Le plus grand se pendt avecque ung anneau d'argent dorée; par-dedens est painct Nostre-Dame tenant Jhésus tout droict; est joindant ung homme dormant, qui samble estre Jessé ou Josep reposant sa main dessu une main, là où est une rose; et l'autre costé samble estre saincte Élizabeth tenant sainct Jehan-Baptiste par la main tout nud. Et en l'autre tableau est paincte Nostre-Dame tenant Jhésus qui se joue avecque sainct Jehan l'Évangeliste, et de ung costé et d'autre de Nostre-Dame son que hommes que femmes sept personnaiges.

13. La resamblanche de l'empereur et del l'impératrixe sur toille; faicte par Tisiane.

14. La resamblanche de l'empereur armé, sur toille; faicte par Tisiane.

15. La resamblanche de l'impératrise, faict sur toille, (que Dieu ayt en gloire); faict par Tisiane.

16. Ung tabliau de la resamblanche de la roynne d'Angleterre; faict par Tomas More.

17. Ung aultre petit tabliau, de bois, là où sont contrefaictes les quattre enffans du roy de Bohême, deux filz et deux filles. » (1).

(1) Cet inventaire a déjà été publié par M. Gachard, dans l'ouvrage intitulé: *Retraite et mort de Charles-Quint, etc.*, t. II, p. 90, d'après le registre n° 96 de la chambre des comptes, aux Archives royaume de Belgique.

ñor sobre sus brazos, hecha de mano de Ticiano.

11-12. Dos tableros pequeños de ebano, el uno algo mayor, quel otro que se abre como espejo, el mayor se cuelga con un anillo de plata dorado, de dentro pintado Nuestra Señora teniendo á Jesu-Cristo, del brazo derecho cerca della un hombre durmiendo qu'es José reposando sobre su mano, sobre una mesa adonde está una rosa, y de la otra parte santa Isabel con san Juan-Baptista á la mano, todo desnudo; y el oltro mas pequeño pintada Nuestra Señora teniendo á Jesus y juega con san Juan Evangelista, y de la una parte y de la otra de Nuestra Señora estan hombres y mugeres, que son siete personas.

13. Otra pintura, en tela, que son los retratos del emperador y emperatriz, fecha por Ticiano.

14. Un retrato del emperador, en tela, armado, fecho de mano de Ticiano.

15. Otra pintura entera de la emperatriz, hecha de mano de Ticiano.

16. Otro retrato, en madera, hecho por Tomas Moro, de la reyna de Inglaterra.

17. Un retrato en tabla, con cuatro figuras que son los hijos y hijas de la reina de Bohemia.

18. Una pintura, de madera, con el santísimo sacramento que lo tienen dos angeles con dos encensarios en la mano.

19. Una tabla con la coronacion de Nuestra Señora con sus molduras doradas. »

On le voit, dans la petite collection impériale, de même que dans le cabinet de la reine douairière de Hongrie, les œuvres du grand maître vénitien sont en majorité. Plusieurs de ces tableaux existent aujourd'hui au Musée royal de Madrid (1) : *Jésus-Christ flagellé* et *Notre-Dame de Pitié*, sur ardoise, mais dépouillés de leur volet respectif, car au XVIe siècle, le premier avait pour clôture une *Notre-Dame de Pitié*, peinte par Michel Van Coxcyen, et le second un autre tableau, du même artiste, représentant *Notre-Seigneur*. L'établissement que nous citons possède aussi (2) un portrait de l'impératrice Élisabeth ou Isabelle, épouse de Charles-Quint, qui pourrait bien être celui que mentionne l'inventaire des meubles de ce prince. Il a hérité en outre (3), en 1833, du célèbre tableau, provenant du monastère de Saint-Laurent de l'Escurial, qui le conservait depuis 1574 (4), et désigné sous le titre de *la Sainte Trinité* par quelques écrivains (5); M. P. de Madrazo, dans son catalogue, l'appelle *la Gloria;* M. L. Viardot (6) l'a décrit sous le nom de l'*Apothéose de la famille impériale*. Nous empruntons la description de cette grande toile, l'une des plus importantes du maître, à l'article *Titien* de M. de Angelis (7), qui s'exprime en ces termes : « Au moment d'échouer « dans son vaste projet de monarchie universelle, Charles-Quint « voulut jouir d'avance de son apothéose; et le Titien composa « un tableau, où la Trinité, escortée d'une troupe de chérubins, « apparaît dans les airs pour recevoir les hommages de la Vierge « et des saints. Elle accueille en même temps les prières des « anges, qui lui présentent les membres de la famille impériale. « Des rayons éblouissants, lancés du trône de l'Éternel, se brisent « sur les nuages, et par des reflets variés retombent sur les figures « artistement disposées au premier plan. La beauté des formes, « l'harmonie des couleurs, et les torrents de lumière qui jettent « un si vif éclat sur cette admirable composition, tout concourt à

(1) P. DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del real Museo de pintura*, 2e édition, nos 914 et 922.

(2) No 878 du catalogue cité.

(3) No 752.

(4) MIGNET, *Charles-Quint*, etc., p. 215, note.

(5) J.-A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario historico de las bellas artes en España*, t. V. p. 43.

(6) *Les Musées d'Espagne*, p. 50; Paris, 1852.

(7) *Biographie universelle*, t. XLVI, p. 154.

« plonger l'âme dans le ravissement et dans l'extase. » L'auteur de ces lignes ajoute que le tableau fut ébauché à Inspruck et ne fut terminé qu'en 1555, pour être placé dans le couvent de Yuste, et qu'il suivit le cercueil de l'empereur à l'Escurial, ce qu'attestent les historiens et les diverses descriptions de ce célèbre monastère. Vasari rapporte aussi que l'intention du monarque, en ordonnant à Tiziano de retracer son apothéose, était de l'emporter dans sa retraite. Quant à la date que M. de Angelis suppose pour le commencement de l'exécution de cette œuvre, elle ne paraît pas exacte, puisque le voyage de Tiziano à Inspruck remonte à l'année 1550. M. L. Viardot dit que le tableau ne fut fait qu'après l'abdication de l'empereur, laquelle eut lieu le 25 octobre 1555; il se fonde, pour baser son opinion, sur cette particularité que Philippe II et ses deux tantes, la reine de France et la reine de Hongrie, sont revêtues de leurs habits royaux; il croit de plus, à cause de cette circonstance, que la commande en fut faite au peintre par le fils du prince.

Nous ne serions point entré dans ces détails de bien minime importance, si notre inventaire, dont la rédaction française est du 18 août 1556, n'était de quelque poids dans le débat et ne venait établir la véritable date de l'achèvement de l'œuvre. Le tableau était alors à Bruxelles, le fait ne peut être contesté; il s'y trouvait probablement depuis un certain temps, et le trajet de Venise jusqu'aux Pays-Bas ne s'est pas effectué alors aussi rapidement qu'avec les moyens de locomotion d'aujourd'hui. Il est de grande dimension, et mesure plus de douze pieds de haut sur neuf pieds environ de large : il a donc fallu à l'artiste, qui était alors plus que septuagénaire, au moins quelques années pour l'exécuter. Quant à nous, nous inclinons à croire que le tableau a été commencé en 1553 ou 1554, et terminé vers la fin de 1555 ou dans les premiers mois de l'année suivante. M. Nagler mentionne une esquisse originale de ce tableau chez le poëte Rogers, à Londres (1).

M. Alexandre Robert, peintre belge très-estimable, a, par ordre du gouvernement, représenté *Charles-Quint devant la mort* (2), c'est-à-dire au moment où, d'après une tradition très-répandue,

(1) *Neues allgemeines Kunst-Lexicon*, t. XIX, p. 516.

(2) Ce tableau fut exposé à Bruxelles en 1854.

l'empereur, au sortir de la chapelle où il avait assisté à la célébration de ses propres funérailles, se fait successivement apporter le portrait de l'impératrice, *le Christ au jardin des Olives*, et en dernier lieu une réduction du tableau ayant pour sujet *le Jugement dernier*, attribué à Tiziano. On n'est pas encore aujourd'hui fixé sur le degré de confiance qu'il faut accorder au récit des obsèques de Charles-Quint, récit rapporté par le père Siguenza (1), le frère Martin de Angulo, et le moine hiéronymite anonyme (2). En effet, les lettres autographes de Gaztelú, Quijada et Mathys, qui tous faisaient partie de la maison de l'empereur, n'en font aucune mention; elles ne parlent pas davantage de la scène où Charles se fait apporter les trois tableaux, dont un seul, nous en faisons l'observation, le portrait d'Élisabeth, est cité dans l'inventaire des meubles du défunt monarque.

Quatre des tableaux qui décoraient l'habitation impériale à Yuste avaient été peints par un certain maître Michel ou Miguel, dans lequel nous n'avons pas hésité à reconnaître Michel Van Coxcyen. M. Mignet est d'un autre avis (3). Peu familiarisé avec l'histoire de l'art flamand qui sort du cadre de ses études, il est allé chercher en Espagne un artiste qui portait aussi le nom de maître Miguel et qui fut célèbre comme sculpteur à Séville dans le premier quart du XVIe siècle : on l'appelait généralement le Florentin (4), parce qu'il était né dans la ville des Médicis.

Ainsi que le constatent les inventaires, le portrait de Marie Tudor, reine d'Angleterre, était dû à Antoine Moor, de Moor ou Moro, selon les Espagnols : il était peint sur bois. Or, il existe au Musée royal de Madrid (5) un portrait de cette princesse, du même artiste, aussi peint sur panneau; nous ne croyons pas trop nous aventurer en avançant que c'est celui que Charles-Quint emporta dans sa retraite.

En consultant les biographies d'A. de Moor, à l'occasion de cette notice, les contradictions qu'elle renferme avec les données positives de l'histoire nous ont frappé. Nous en avons déjà si-

(1) *Historia de la órden de San-Geronimo;* Madrid, 1605.

(2) Voyez GACHARD, *Retraite et mort de Charles-Quint, etc*, t. Ier, p. LII et suiv.

(3) *Charles-Quint,* etc., p. 216.

(4) *Voy.* son article biographique dans le *Diccionario de las bellas artes*, t. II, p. 126.

(5) N° 1446.

gnalé une dans notre premier article; revenons-y encore. Toutes les biographies, copiées du reste les unes sur les autres, disent que de Moor dut à la protection du cardinal Granvelle d'être appelé à Madrid par le fils de Charles-Quint, dont il reproduisit les traits avec ses pinceaux, et qui l'envoya à la cour de Portugal pour y faire les portraits du roi Jean III, de sa femme et de leur fille Marie, la future épouse de Philippe, prince d'Espagne; puis en Angleterre. On assigne au premier voyage la date de 1552; or, le mariage eut lieu en 1543, et la princesse mourut deux ans plus tard : il y a donc là évidemment une erreur, et il faut lire Marie de Portugal, leur sœur, car, au mois d'août 1553, il s'agissait grandement de son union avec Philippe, son cousin germain; on sait que ce projet échoua par l'adresse de l'évêque d'Arras, qui, aussitôt après la proclamation de Marie Tudor comme reine d'Angleterre, au mois de juillet de la même année, conçut le projet de la marier au prince d'Espagne (1). La date de 1552 concorde mieux d'ailleurs avec les autres détails qu'on possède sur la vie du peintre.

Quand les premières ouvertures de cette union eurent été faites à Marie par Renard, ambassadeur de Charles-Quint à Londres, elle témoigna le désir de connaître la figure de celui qu'on lui proposait pour époux. Marie de Hongrie s'empressa de lui envoyer le portrait de son neveu par Tiziano, en recommandant à Renard de l'exposer dans son bon jour et de faire remarquer à la reine qu'il avait souffert du transport d'Augsbourg à Bruxelles, et que du reste il était déjà peint depuis trois ans. « Vous lui direz, — « écrit la régente à l'ambassadeur, le 19 novembre, — qu'ayant « entendu, par ce que escripvez à l'évesque d'Arras, le désir qu'elle « avoit de veoir la pourtraicture dudict sieur prince, que nous « vous en envoyons, avec ceste, une faicte de la main de Titiano « il y a trois ans, jugée par tous, selon qu'il estoit lors, fort natu- « relle. Vray est que la poincture s'est un peu gastée par le temps « et en l'apportant dois Ausbourg ici; si est-ce qu'elle verra assez « par icelle sa ressemblance, la voyant à son jour et de loing, « comme sont toutes poinctures dudict Titian, que de près ne se « recongnoissent; et jugera assez que ce n'est chose faicte à la « main, pour estre la poincture faicte de si longtemps. Et si

(1) *Papiers d'État de Granvelle*, t. IV.

« pourra, de ce qu'estoit lors, conjecturer le progrez qu'il aura « faict par l'adjonction de trois ans davantaige d'eâge, et lui pré- « senterez ladicte poincture de nostre part avec une seule condi- « tion, qu'est de ravoir icelle comme chose morte, lorsqu'elle « aura le personnaige vif en sa présence (1). » On peut supposer avec quelque fondement que Marie de Hongrie aura, immédiatement après cet envoi, écrit à Philippe pour qu'il eût à faire parvenir à la reine d'Angleterre un autre portrait de sa personne, et que ce fut à Antoine de Moor qu'il confia ce soin, et de plus celui d'aller le porter à la cour de Londres avec charge d'y peindre le portrait de sa future épouse. Cependant il nous semble que dans ce cas Philippe aurait adjoint à l'artiste quelque personnage plus capable par sa naissance et son rang de le représenter, et que Renard aurait fait mention de cette ambassade ou de l'arrivée d'A. de Moor en Angleterre dans ses lettres à Granvelle. Les articles du mariage furent signés le 12 janvier 1554, mais le prince ne débarqua à Southampton que le 19 juillet suivant. Nous sommes plutôt d'avis que l'artiste faisait partie de la suite de Philippe, et que c'est alors seulement qu'il fit le voyage d'Angleterre, d'où il revint dans nos provinces, et y resta au moins jusqu'au départ du roi, c'est-à-dire jusqu'en 1559. Et la preuve, c'est que parmi ses œuvres conservées autrefois en grand nombre au palais du Pardo, avant l'incendie de 1608 dans lequel la plupart ont péri, figuraient le portrait en pied de Philippe II, peint par de Moor en Flandre, en 1557 (2), et celui de Marie d'Autriche, sœur du roi, femme de Maximilien, qu'il n'a pu voir en Espagne, — cette princesse ayant quitté ce pays en 1551, — et qui se rendit à Bruxelles avec son mari, dans le mois de juillet 1556 (3), pour faire ses adieux à son père. Nous avons encore, sur le séjour de notre artiste aux Pays-Bas en 1558, des témoignages très-positifs : l'un, daté du mois d'avril, est une requête qu'il adresse au souverain, à propos d'un bénéfice qu'il avait obtenu pour son fils Philippe, qui était dans les ordres, et étudiait alors à Louvain (4); l'autre est une lettre écrite au nom du roi, le 8 août de la même

(1) *Papiers d'État de Granvelle*, t. IV, p. 150.

(2) J.-A. Cean Bermudez, *Diccionario historico de las bellas artes en España*, t. V. p. 204.

(3) A. Henne et A. Wauters, *Histoire de Bruxelles*, t. Ier, p. 379.

(4) « Aen den coninck, verthoent in alder oetmoet Anthone Moore, U Magesteit

année, au chapitre d'Oudemunster, en Hollande, concernant une prébende qu'il avait accordée à son peintre, et dont celui-ci s'était démis en faveur d'un autre, de quelque parent sans doute (1). Le séjour de l'artiste à la cour d'Angleterre a dû se prolonger; peut-être même de Moor n'est-il parti qu'avec Philippe, au mois de septembre 1555; ce qui nous le fait supposer, c'est le grand nombre de portraits de sa main qui existent au palais de Hampton-Court (2) et dans d'autres collections du Royaume-Uni, entre autres celui de la reine Marie Tudor, qui fait partie du cabinet du duc de Bedford (3).

Mais laissons là le peintre d'Utrecht et revenons à Charles-Quint.

Nous avons sur les tableaux que possédait l'empereur à l'époque de son abdication, quelques autres renseignements : ils sont

« schilder, hoedat hy by werte van U Magesteit heeft met groote diligentie gescre-
« ven ende brieven verworven van sommighe principaelste heeren van uwen hove
« aen den eerweerdighen cardinael Caraffa om duer syne intercessie te verwerven
« aen onsen alderheylichsten vader den paus die canonica provende verschenen in
« de kercke van Sint-Salvatoers, tot Utrecht, duer afflyvicheyt van wylen mees-
« teren Johan Rudde, laeste possesseur van de selve provende, ten prauffyte van
« Philips Moor syn sone, clercq des bisdomps van Utrecht, studerende in den
« universiteyt van Loven, daeraff hy tydinghe heeft met den extraordinaris gecom-
« men hoedat syn sone de selve provene vercreghen heeft ende dat met den eers-
« ten, hy hebben sal syne bullen of ten minsten die signature daeromme soe bidt
« hy oetmoedelyck U Majesteit daer haer believe myn heeren deken ende capittele
« van Sint-Salvatoers, tot Utrecht, te scryven dat sy niemant toe en laten tot die
« possessie van de voorschreve provende dan den voorschreven Philips Moor ende
« sonder te voren U Majesteit te adverteren, ende sult wel doen. » (Volume intitulé : *Correspondance de Hollande et de Zélande*, 1558 à 1560, f° 23, aux Archives du royaume de Belgique.)

(1) « Weerdige lieve besundere, by andere onse brieven ter ernstiger bede ende
« begeerte van onsen schilder Anthoenis Moor, hebben wy u onlanx gescreven ende
« versocht te willen stellen in possessie van de canonicx proevene vacerende in de
« kercke van Oudemunster eenen meester Willem Robyns daertoe genomineert
« zynde by die van der faculteyt der arten in de universiteyt Loeven, op dat hy den
« voornoemden Anthoenis de Moor, de selve soude moghen opdraghen ende resi-
« gneren, volgende de conventie by henluyden te dien eynde tsamen gemaect ende
« om die redenen in onse voernoemden brieven vermelt. » (Liasses des lettres missives du conseil d'État et audience, *ibidem*.)

(2) J. Grundy, *The strangers guide to Hampton-Court palace* (Londres, 1844), n°s 277, 279, 280, 302, 312, 348, 349 et 381.

(3) C'est d'après ce portrait qu'a été gravé celui qui orne le IIe volume de l'ouvrage de Prescott, *History of the reign of Philip the second*; Londres, 1855.

consignés dans un inventaire dressé par ordre de Philippe II, en 1556, et qui est revêtu de la signature du roi (1). Ces tableaux sont restés à Bruxelles; ce qu'ils devinrent, nous l'ignorons, mais on peut supposer avec grande vraisemblance qu'ils auront péri dans le terrible incendie de 1731, lequel détruisit, en moins de douze heures, le palais des gouverneurs généraux des Pays-Bas, où étaient rassemblées tant de richesses. Parmi les pertes nous signalerons surtout dix toiles de Rubens (2). Voici ce qui est renseigné sous la rubrique *painctures* dans l'inventaire dont nous parlons :

« Premiers deux tableaux de bonne paincture d'une mesme grandeur, à brodures ouvrées à la morisque, l'un portant la figure de l'empereur et l'autre de l'impératrice, sa compaigne; faicte par maistre Guillame, painctre de la royne douairière d'Hongerie, etc.

Deux autres tableaux de samblables effigies sans brodures de morisque, que l'on dit estre fait par le painctre maistre Lucas.

Trois aultres tableaux doubles, moindres, de mesmes effigies et pourtraictures, clouans l'un sur l'autre, aussi faict par ledist maistre Lucas.

La resamblance de l'empereur en terre quytte; faict par maistre Lyon.

Deux platines de cuyvre l'une plus grande que l'autre, gravée pour imprimer la resamblance de l'empereur.

Quatre coings d'achier pour estamper la resamblance de l'empereur, dont l'une est cassée.

Ung caisset de l'empereur Maximilien d'argent blancq, lequel est cassé et martelé. »

A part les planches gravées, les coins de médailles et un cachet ou sceau de l'empereur Maximilien Ier, cet inventaire se résume donc à constater que Charles-Quint avait à Bruxelles son portrait et celui de sa femme, de la main de Guillaume Scrots, le peintre titulaire de la reine douairière de Hongrie, dont nous avons parlé dans notre précédent article, et cinq autres portraits dus au pinceau d'un certain maître Lucas. S'il faut en croire Vasari, dès que le monarque eut connu Tiziano Vecelli, — cette connaissance date de l'année 1530, lors de son couronnement à Bologne, — il ne voulut plus être peint par aucun autre artiste, et il lui payait chaque portrait 1,000 écus d'or. Deux de ses compatriotes, italiens

(1) Registre n° 98, f° xlj r° de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.

(2) A. Henne et A. Wauters, *Histoire de Bruxelles*, t. III, p. 327.

comme lui, le fameux horloger et mécanicien Giovanni ou Gianello (Jean) Torriano, de Crémone (1), et le célèbre statuaire Léon Leoni, d'Arezzo, partageaient les faveurs du prince. Charles-Quint posa plusieurs fois pour le peintre dont il daigna même un jour, dit-on, ramasser le pinceau tombé de ses mains. Il fit aussi reproduire son buste et sa statue par le sculpteur, et se plaisait à aller le voir travailler dans l'atelier qu'il lui avait donné au palais de Bruxelles. Leoni est l'auteur du buste en terre cuite, représentant l'empereur, qui figure dans le document rapporté plus haut; il ne serait pas impossible que ce fût le modèle du bronze que nous avons tant admiré à l'exposition de tableaux et d'objets d'art faite au palais ducal à Bruxelles, en 1855, et que M. Marsuzi de Aguirre a eu parfaitement raison d'attribuer à Léon Leoni, dans l'article qu'il a consacré à l'examen de toutes ces richesses (2). Ce bronze provient d'ailleurs de l'ancien palais des gouverneurs généraux des Pays-Bas.

De ces trois artistes celui que l'empereur affectionnait le plus c'était, paraît-il, Torriano, ordinairement désigné dans les documents espagnols sous le nom de maître Juanelo. Charles aimait singulièrement à voir marcher des horloges; le fait est même noté par Bodoaro, ambassadeur de Venise à la cour impériale, qui dit, dans sa relation au sénat (3), qu'aucune chose au monde ne plaisait autant au monarque (4). Il raconte à ce sujet une anecdote : Charles-Quint se plaignant un jour à son majordome des mets que celui-ci lui faisait servir à table, Montfalconnet lui répondit : « Sire, je ne sais comment satisfaire Votre Majesté, à moins que de lui donner un potage d'horloges (5). » Le maître sourit, et sa mauvaise humeur passa. Torriano avait fait une merveille dans le genre, à Pavie. L'empereur ne put la voir

(1) Nous avons dit en parlant de cet horloger dans le *Messager des sciences historiques*, Gand, 1855, p. 407 (Voyez nos *Archives des arts, des sciences et des lettres*, t. Ier, p. 173.), qu'il était Padouan de naissance; c'est une erreur que les détails publiés par les écrivains espagnols rendent évidente.

(2) *Revue universelle des Arts*, t. Ier, p. 131.

(3) Gachard, *Relations des ambassadeurs vénitiens sur Charles-Quint et Philippe II*, p. 23.

(4) « Comè è noto, cosa nessuna in questo mondo di più piacere che di tenersi « innanzi orologii. »

(5) « Non so come poter trovar più modo di compiacer alla Maestà Vostra, s'io « non fo prova di fargli far una nuova vivanda di potaggio di orologii. »

sans désirer aussitôt d'attirer l'habile mécanicien à son service, et il se prit d'un tel attachement pour lui, dans la suite, qu'il l'emmena dans sa retraite avec un autre horloger du nom de Jean Valin : il en avait eu auparavant divers, très-renommés aussi (1). A la mort de ce prince, on trouva dans son mobilier plusieurs montres et quatre horloges dont deux avaient été faites par Gianello (2). Dans son testament Charles n'oublia pas son favori (3). L'artiste — l'épithète n'est pas déplacée, car il fut aussi un ingénieur de grand talent, — continua à résider en Espagne et à être employé par Philippe II. Il mourut à Tolède, en 1585 (4). Nous aurons prochainement l'occasion de parler plus longuement de lui et de ses utiles travaux.

Retournons aux portraits de maître Lucas, qui représentaient Charles-Quint et sa femme. Quel est son nom? à quel pays appartient-il? l'énigme n'est pas facile à deviner. En Allemagne, d'abord, il n'y avait que Lucas Sunder, dit de Kranach, qui vécût à l'époque dont nous nous occupons. Mais il doit être écarté parce que, dès le principe, ce fut un des grands partisans des doctrines de Luther dont il devint l'ami, et qu'en sa qualité bien connue d'adepte de la Réforme et de serviteur de la maison de Saxe, il ne pouvait être accueilli avec faveur par l'empereur.

Aux Pays-Bas, sous le règne de ce prince florirent les peintres Lucas de Leiden, Lucas Huerebout et Lucas de Heere, tous deux de Gand. Mettons de suite le dernier hors de cause, puisqu'il est né deux ans à peine avant la mort de l'impératrice, décédée en 1536. Le deuxième de ces artistes est le fils de Gérard Huerebout, l'habile miniaturiste qui s'est acquis une brillante réputation. Si nous avions accepté sans examen la date de 1498 que les écrivains assignent pour être celle de la naissance de Gérard, nous devons

(1) Voyez nos *Archives des arts, etc.*, au § 26 : *Horlogerie.*

(2) « El relox grande que hizo maestre Joanelo en su caja, con su mesa de nogal « para en que se pone en la cámara.

« Otro relox de cristal con su piè, que hizo el dicho Joanelo.

« Un relox llmado el portal.

« Otro relox llmado el espejo.

« Otros reloges redondes pequeños para traer en los pechos. » (Copie déjà citée de l'*Inventaire des meubles trouvés à la mort de Charles-Quint, à Yuste*, aux Archives du royaume de Belgique.)

(3) P. de Sandoval, *Historia de Carlos V*, t. II, p. 663.

(4) Ponz, *Viage de España*, t. Ier, p. 144.

avouer que nous n'aurions pas consigné ici le nom de Lucas ou Luc Huerebout; mais cette date est fausse, et pour le prouver il suffit de rappeler qu'Albert Dürer raconte dans son Journal de voyage, que ce même Gérard, qui était établi à Anvers, en 1521, a une fille appelée Suzanne, âgée d'environ dix-huit ans, dont il admire fort le talent précoce. Lucas Huerebout est cité par Guicciardini (1) comme s'étant également distingué dans l'art de peindre les miniatures; dans notre texte, la description des tableaux en question ici ne se rapporte nullement à des sujets de petite dimension : il faut par conséquent renoncer à les attribuer à cet artiste.

Il nous reste à examiner si Lucas de Leiden peut en être considéré comme l'auteur. Il se trouvait à Anvers en 1521; le fait est constaté par le témoignage irrécusable de Dürer. L'empereur était alors aux Pays-Bas. A cette époque l'artiste s'est donc trouvé dans la possibilité de peindre le monarque d'après nature. Ce dernier revint dans les provinces méridionales des Pays-Bas, en 1531, mais Lucas de Leiden était retourné dans sa ville natale depuis plusieurs années, et il y mourut en 1533. Quant à Élisabeth de Portugal, que Charles-Quint avait épousée en 1526, elle ne sortit jamais de l'Espagne. Ce sont là des faits historiques que l'on ne saurait concilier avec l'attribution des cinq portraits à l'artiste hollandais; à moins de se lancer dans le champ si vaste des conjectures, et de supposer que Lucas de Leiden a fait un voyage au delà des Pyrénées, ce qui est hors de toute vraisemblance. Mieux vaut admettre, pensons-nous, que les tableaux sont des copies faites par le grand peintre, car c'est de tous les Lucas que nous venons de citer, le seul qui nous paraisse, avec quelque apparence de probabilité, pouvoir être reconnu pour l'auteur des cinq portraits. Nous avons fait nos efforts pour découvrir la vérité; que d'autres tranchent la question à l'aide de renseignements nouveaux.

ALEXANDRE PINCHART.

(1) *Descrittione di tutti i Paesi Bassi.* — Voyez nos *Archives des arts, des sciences et des lettres,* t. Ier, p. 16. (*Messager des sciences historiques;* Gand, 1854, p. 261.)

LES GRAVEURS ANCIENS.

(SUITE) (1).

GOLTZIUS ET SON ÉCOLE.

Je vais m'occuper de cette puissante école des burinistes hollandais, qui, apparaissant vers la fin du XVIe siècle, a exercé une influence décisive sur la direction que prit la gravure dans le siècle suivant, et lui a imprimé le mouvement qui s'est continué jusqu'à nos jours.

Pour passer de Marc-Antoine à Goltzius nous franchissons un intervalle d'un demi-siècle. Mon intention n'est pas, comme je l'ai déjà dit, de faire une histoire de la gravure, mais seulement de m'arrêter aux principales époques où cet art a subi des transformations importantes et accompli des progrès sensibles.

Les continuateurs de Marc-Antoine n'avaient point apporté de très-grands perfectionnements dans les procédés graphiques. Les progrès certains dont les graveurs italiens avaient profité étaient dus, comme je l'ai fait remarquer précédemment, à l'influence de deux artistes étrangers, tous les deux enfants du Nord, à Albert Dürer et à Lucas de Leyde. Un troisième, sorti également des provinces bataves, Corneille Cort, vint s'établir à Rome, vers le milieu du XVIe siècle, et y opéra une révolution dans la gravure; il eut la gloire de former Augustin Carrache et d'être l'interprète du Titien et du Tintoret.

Celui dont nous allons étudier les œuvres imprima à la chalcographie une impulsion plus puissante encore. Henri Goltz, dit Goltzius, né à Mulbraek, près de Venloo, dans le duché de Juliers, vit le jour en février 1558. Il appartenait à une famille de savants et d'artistes. Son oncle, Hubert Goltzius, était à la fois un savant antiquaire, un peintre et un graveur habile. Ses travaux numismatiques sont connus de tout le monde et sont encore fort recherchés aujourd'hui.

Henri Goltzius reçut de son père, qui exerçait la profession de peintre sur verre, les premières leçons de dessin.

Il montra des dispositions très-précoces. L'état auquel son père le destinait ne lui convint pas longtemps; il y trouvait trop peu de ressources pour développer les facultés de son esprit. La gravure avait plus d'attrait pour lui; il s'y adonna de bonne heure et avec un grand succès. C'était bien là sa vocation : il s'y livra avec entraînement, suivant plutôt l'impulsion de son génie que les enseignements de l'école.

(1) Voir la livraison du 15 mai 1855.

Un graveur en renom à cette époque, à Harlem, *Dirk* (Théodore) Coornhert, *Cuerenhert* ou *Cuerenhard*, voulut en faire son élève; il demanda le jeune homme à son père; mais le disciple fit bientôt voir qu'il ne pouvait être traité que d'égal à égal, et, après avoir travaillé avec le vieux maître, il vola de ses propres ailes.

A l'âge de 21 ans, il se marie, épouse une veuve dont le fils, Jacques Matham, devint, sous la direction de son beau-père, un des principaux graveurs de cette école.

Ce mariage précoce avait empêché Goltzius d'aller chercher en Italie cette sorte de baptême artistique qui, dès lors, était déjà regardé comme indispensable à tout homme qui voulait parcourir la carrière des arts. Mais sa santé s'étant affaiblie au point de donner de sérieuses inquiétudes; il profita de la prescription des médecins, pour réaliser le projet qui était l'objet de tous ses vœux : aller demander au soleil du Midi de rendre la santé à son corps et de féconder son génie au contact des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance.

C'est en 1590 qu'il s'embarque à Amsterdam pour Hambourg, et qu'il commence, par l'Allemagne, son pèlerinage d'artiste.

La manière dont il entreprend ce voyage donne une idée de l'originalité de son esprit. Il part, accompagné d'un domestique, se cachant sous un nom d'emprunt, se donnant pour un marchand de fromages, et échangeant avec son compagnon les rôles de maître et de valet qu'ils prennent tour à tour. Il parcourt ainsi l'Allemagne dans sa plus grande étendue, s'amusant à marchander les estampes flamandes qu'il rencontre dans les villes qu'il traverse; il n'oublie point les siennes et se donne le plaisir d'en discuter le mérite. Il recueille ainsi, sous le voile de l'incognito, et des éloges et des critiques, dont il fait son profit. Il avait alors trente-deux ans, sa réputation était déjà fort répandue, et les amateurs se partageaient en deux camps lorsqu'il s'agissait de comparer ses ouvrages avec ceux de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer. Les uns étaient pour le progrès moderne, les autres tenaient pour les anciens.

Ce voyage dura environ une année, que l'artiste employa avec une ardeur extrême à l'étude des antiquités dont le sol italien est semé. Aucune distraction ne le détournait de son but; son incognito le préservait d'ailleurs de tous les entraînements aux plaisirs qu'il eût sans doute rencontrés sur sa route, s'il avait été connu de ses confrères et de ses compatriotes. Mais il garda son secret jusqu'à ce qu'une circonstance fortuite le découvrît à un gentilhomme bruxellois, qui voyageait en sa compagnie depuis longtemps, sans le connaître autrement que sous son nom d'emprunt.

Notre graveur avait visité, après l'Allemagne, la Lombardie, Venise, Bologne, Florence, Rome et Naples.

Lorsque Goltzius rentra dans sa patrie, il s'aperçut que sa maladie

était guérie, ou plutôt il songea, pour la première fois, à cette maladie, dont il n'avait plus éprouvé la moindre atteinte depuis son départ. Son esprit n'avait pas moins profité que son corps à ce voyage.

J'essaierai de caractériser la manière de graver de Henri Goltzius. Génie inventif et ardent, il avait ouvert une voie nouvelle à son art qui, depuis Dürer et Lucas de Leyde, n'avait pas fait de progrès sensibles aux Pays-Bas. Les graveurs ne connaissaient encore que des travaux fins et serrés. Il est vrai que Corneille Cort avait commencé à employer les tailles plus larges et mieux nourries, qu'il avait trouvé un bon grain de travaux pour les draperies, et bien traité le paysage au burin. Mais il y avait encore une certaine timidité dans l'instrument. Goltzius alla beaucoup plus loin que Cort dans le perfectionnement des procédés. On peut dire qu'il a inventé les tailles hardies, larges, nourries et continues, dont on a tiré, depuis, un si grand parti, mais qu'on a aussi souvent poussées jusqu'à l'exagération.

Comme tous les novateurs, il eut des partisans enthousiastes et des détracteurs acharnés. Ces derniers s'appliquaient surtout à rapprocher ses ouvrages de ceux de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, donnant toujours la palme aux vieux maîtres.

Impatienté de ces comparaisons qu'on affectait d'établir à son détriment, il résolut de donner au public la mesure du goût de ces amateurs prétentieux. Il se mit donc à graver une estampe dans la manière de Dürer, tant sous le rapport de la composition du dessin que sous celui de l'exécution. Il y met tout son talent et fait un pastiche d'une ressemblance extraordinaire. Puis, pour rendre l'illusion plus grande encore, il donne un air de vétusté à l'unique épreuve qu'il en imprime, au moyen d'un procédé dont les marchands d'estampes n'ont pas oublié le secret. Afin de mieux tromper encore les juges, il brûle le papier à la place où se trouve le monogramme qu'il enlève de cette façon. L'estampe ainsi préparée est envoyée à la foire de Francfort, comme une pièce, unique et inconnue jusque-là, du maître de Nuremberg. Les meilleurs connaisseurs y furent pris : tous s'extasièrent sur la beauté de la composition et sur l'exécution savante de cette œuvre. Il semblait que la Providence en eût permis la découverte pour confondre les prétentions du graveur d'Harlem. Jamais Goltzius n'atteindrait, disaient-ils, une telle perfection. Lorsque le jugement des amateurs fut bien répandu et qu'il n'y eut plus moyen d'en revenir, Goltzius sortit de sa cachette la planche, dont il tira un grand nombre d'épreuves. Cette pièce représente *la Circoncision;* c'est la quatrième d'une suite de six estampes auxquelles on a donné le nom de *Chefs-d'œuvre de Goltzius.* Les cinq autres sont : 1° *l'Annonciation;* 2° *la Visitation;* 3° *l'Adoration des Bergers;* 5° *l'Adoration des Mages* et 6° *la Sainte Famille.* Non content d'avoir lutté victorieusement avec le maître allemand, il s'attaqua de même, corps à corps, à son compatriote Lucas.

La pièce n° 5, *l'Adoration des Mages*, est une imitation de la manière de composer et de graver de l'artiste de Leyde, et elle atteint son but aussi bien que l'imitation de Dürer. Quant aux quatre autres pièces, l'artiste les a conçues, chacune dans la manière d'un des peintres italiens qu'il avait étudiés : *l'Annonciation*, dans le goût de Raphaël ; *la Visitation*, dans le goût de Mazzuoli ; *l'Adoration des Bergers*, dans le style du Bassan ; et *la Sainte Famille*, dans celui de Barroche ; mais quant à l'exécution de la gravure, il la fit dans sa manière propre, mettant ainsi en présence le progrès qu'il avait la conscience d'avoir accompli et les modèles qu'il avait eus à son point de départ. Ces beaux ouvrages sont de l'année 1593.

A considérer Goltzius seulement comme graveur, on trouvera quelquefois de la bizarrerie dans ses tailles, une affectation trop marquée de se montrer adroit buriniste, mais la nature l'avait doué de la faculté de varier à son gré le caractère de ses travaux. En général, sa gravure est large, et ses tailles ont une hardiesse, une bravoure, si j'ose employer ce mot, qui étonnent dès le premier aspect. Quelquefois ses travaux plus serrés obtiennent des résultats d'un repos plus tranquille et rendent une couleur plus piquante et plus vraie. Il y a de ses estampes dont toutes les tailles sont pleines de mouvement sans qu'aucune soit contournée, où les têtes sont animées par des touches spirituelles et savantes, où les travaux fins et les travaux mâles, également bien distribués, concourent à donner du caractère aux objets représentés. Il ne faut pas oublier non plus qu'à partir de cette époque la gravure se met à la disposition de la peinture, dont elle ne sera bientôt plus que l'humble vassale.

Ce qui caractérise l'innovation introduite par Goltzius dans la gravure, c'est la souplesse, la largeur, la *flexuosité* des tailles, leur croisement harmonieux, leur netteté brillante. Ces qualités donnent à ses ouvrages un aspect piquant et riche à la fois, un relief extraordinaire dont on n'avait pas eu d'exemple jusque-là. Les élèves qu'il a formés ont eu les mêmes qualités ; mais ils ont quelquefois exagéré ses défauts. Ainsi, en prodiguant les tailles arrondies et serpentines, ils donnent souvent trop de saillie aux parties en relief ; les muscles se soulèvent avec trop d'énergie ; aux extrémités et aux parties délicates du visage, la finesse du dessin se perd sous un travail trop symétrique. Le front et les joues se boursouflent par la courbure des tailles et creusent un abîme où se perd un œil qui devient sans éclat. Le nez, que termine presque toujours une courbe trop arrondie, devient commun, au lieu qu'un trait moins régulier et plus accentué eût fait valoir la physionomie. Ces défauts, dont Goltzius n'est pas toujours exempt lui-même, se rencontrent plus souvent chez ses élèves ; Muller est peut-être celui qui a le plus exagéré et les qualités et les défauts du maître. C'est que, sur une telle pente, l'entraînement est irrésistible et rapide, et l'on ne saurait croire les bizarreries auxquelles se sont abandonnés plus tard d'autres graveurs qui

n'avaient pas pour les retenir le savoir que possédait Goltzius. Voyez, par exemple, dans l'œuvre de Claude Mélan, l'application des tailles rentrées pour rendre les différentes teintes des ombres sans employer les contre-tailles. Ce graveur est arrivé à produire des effets vraiment grotesques; ils ne peuvent être comparés qu'à ceux obtenus pour la numismatique et la glyptique, par le procédé Colas. C'est encore, si vous voulez, quelque chose qui ressemble à ces tableaux calligraphiques où la plume de quelque Prudhomme trace, à main levée et d'un seul trait continu, le portrait de Henri IV ou de Napoléon.

Il est curieux de rapprocher des œuvres de Goltzius et de son école le spécimen le plus étonnant du burin de Claude Mélan. Je veux parler d'une tête de Christ que l'artiste a formée d'un seul trait, partant du bout du nez, point central, et continuant son interminable spirale jusqu'aux marges de l'estampe. Voilà à quels écarts l'esprit peut se laisser entraîner, quand il perd de vue la nature et le dessin pour ne se préoccuper que du procédé.

Goltzius avait plus de quarante ans lorsqu'il se mit à peindre, et il a produit un nombre considérable de tableaux estimés; mais c'est seulement comme graveur que nous l'étudions aujourd'hui.

Son œuvre, que Bartsch a décrite, se compose de 323 pièces, qui se divisent en sujets de sa composition gravés par lui-même, en sujets gravés par lui d'après d'autres artistes, et enfin en gravures exécutées par d'autres artistes d'après ses dessins.

Ses élèves les plus dignes d'estime sont : Jean Saenredam, dont la date de la naissance n'est pas connue, et qui mourut en 1607; Jacques Matham, né en 1571 ; Jean Muller, qui a travaillé de 1589 à 1625. On peut encore citer parmi ceux qui ont gravé d'après Goltzius : Claes ou Nicolas Braen, Zacharie Dolendo et Jacques de Gheyn le jeune.

La pièce de Goltzius que les amateurs recherchent et estiment le plus, c'est *l'Enfant au grand chien*. Cet enfant est le fils d'un certain de Vries, peintre, nommé communément Frisius, selon l'usage du temps de latiniser les noms. C'est ainsi que de Goltz on a fait Goltzius. L'estampe dont nous parlons s'est vendue jusqu'à 1,245 francs.

Goltzius marquait ses ouvrages d'un H et d'un G majuscules entrelacés.

L'effet salutaire que le voyage d'Italie avait produit sur la santé de notre artiste ne se continua pas après son retour dans sa patrie. Il mourut en 1617, après avoir péniblement traîné une vieillesse anticipée, à l'âge de cinquante-neuf ans.

La manière de Goltzius eut beaucoup d'imitateurs; indépendamment de ses compatriotes, les graveurs italiens ne dédaignèrent pas de le suivre dans la nouvelle voie qu'il avait ouverte. Celui qui s'y distingua le plus fut Francesco Villamena, élève d'un autre Hollandais, Corneille Cort.

Si l'on veut se faire une juste idée de l'influence que les innovations de Goltzius ont exercée sur les graveurs italiens eux-mêmes, il suffit de rapprocher des pièces du maître hollandais celles de Villamena et de ses contemporains, et de les mettre en regard de l'école de Marc-Antoine. On verra le chemin que l'art de la gravure a parcouru dans l'intervalle. Je ne prétends point que ce mouvement soit absolument un progrès, au point de vue de l'art du dessin proprement dit ; je conviens volontiers que le progrès n'est que dans les procédés ; mais enfin ces changements ont prévalu, et l'on peut attribuer aux graveurs de l'école hollandaise, Cort et Goltzius en tête, la plus grande part dans les progrès qui se sont accomplis plus tard.

L'étude de Goltzius et de ses continuateurs nous a conduits assez avant dans le XVIIe siècle; Jean Muller touche déjà à Rubens dont il a gravé quelques portraits.

Je ne puis cependant aborder encore l'examen des productions de la gravure flamande régénérée par l'influence du génie du grand coloriste anversois ; pour bien comprendre et pour apprécier sainement le progrès qui s'accomplit alors, il est indispensable qu'on se soit fait d'abord une idée exacte de la situation de l'art de la gravure, quand Rubens sentit le besoin de se créer des interprètes dont le talent fût en rapport avec la multitude de chefs-d'œuvre qui tombaient, comme par enchantement, de son pinceau.

Or, depuis les deux grands maîtres de Nuremberg et de Leyde, l'art s'était développé aux Pays-Bas sur deux lignes en quelque sorte parallèles : l'une, qui va de Lucas à Muller, par Goltzius, Saenredam et Matham ; l'autre, qui, suivant plutôt la trace de Dürer, aboutit aux frères Wierix. La première est essentiellement progressiste : nous l'avons étudiée dans les articles précédents ; la seconde peut être appelée stationnaire, et je vais essayer d'en donner une idée. Il nous restera ensuite à étudier ce que la gravure a produit en France jusqu'en 1600, pour connaître tous les éléments que les graveurs de Rubens empruntèrent à leurs devanciers.

Anvers, qui avait déjà enlevé à Bruges sa prééminence commerciale, commençait à lui disputer le sceptre des arts dont elle allait aussi devenir la métropole dans les Pays-Bas. Les artistes disséminés sur le sol de la Hollande, des Flandres et du Brabant, semblaient tendre à se rapprocher et à former par leur réunion un faisceau qui pût jeter une plus brillante lumière. La situation d'Anvers était heureusement choisie pour devenir le centre de l'école. La gravure suivit l'exemple de la peinture dans le mouvement de concentration.

De 1525 à 1590 on voit s'ouvrir à Anvers un nombre considérable d'ateliers de graveurs que des marchands éditeurs y transportent de Harlem, d'Amsterdam, de Bruges et de Bruxelles. Les principaux sont Jérôme

Cock, Martin Petri, Adrien Huberti, Gérard de Jode, Adrien Collaert, Philippe Galle, Jérôme Wierix, Ahswerus Van Londerzeel, etc. Cette école, ou, pour parler avec plus de justesse, cette fabrique employait quelques vrais artistes, au milieu d'une foule de manœuvres.

Corneille Cort commença, on le pense, par graver, pour Jérôme Cock, quelques pièces des *maîtres drôles* (1); Henri Goltzius fut un des collaborateurs des Wierix, des Collaert et des Galle; mais, comme nous l'avons vu, il s'affranchit bientôt de cette tutelle et s'ouvrit une voie toute personnelle.

Les artistes que j'étudie aujourd'hui se partagent en deux classes : ceux qui quittèrent le pays pour aller se perfectionner au dehors et qui ne revinrent point dans leur patrie, ayant fondé à l'étranger des établissements durables; et ceux qui demeurèrent à Anvers ou ne quittèrent leurs foyers que pour peu de temps. Les premiers sont donc Corneille Cort et les Sadeler, voilà les progressistes; les autres tels que les Galle, les Collaert et les Wierix, voilà les stationnaires.

CORNEILLE CORT.

Corneille Cort, né au bourg de Hoorn, en Hollande, en 1536, mourut à Rome en 1578. Il travailla quelque temps à Anvers, et ne tarda pas à partir pour l'Italie. Il séjourna en premier lieu à Venise, où le Titien le prit dans sa maison, comme Raphaël avait fait de Marc-Antoine, et lui confia la reproduction de plusieurs de ses tableaux. Il devint un des graveurs les plus célèbres de l'école italienne et s'établit définitivement à Rome, où il ouvrit une école qui fut fréquentée par un nombre considérable d'élèves.

Il a gravé d'après des maîtres italiens et d'après des maîtres flamands. Raphaël, Titien, Tintoret, Corrége, Tadeo Zuccaro, Marc de Sienne, Barroche, Carrache, etc., sont ses modèles de prédilection. Son pays lui doit de belles estampes d'après Roger Van der Weyden, Michel Cocxie, Frans Floris, Martin Hemskerk, Stradan, Spranger, etc.

« La gravure, dit M. Watelet, ne connaissait encore que des travaux fins et serrés, lorsque Corneille Cort ouvrit, à Rome, la carrière de la gravure en grand. Il est le premier qui ait employé les tailles larges et nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies, et a bien traité le paysage au burin. Il maniait cet outil avec une grande facilité, et de cette facilité devait naître une grande variété de travaux, et par conséquent de nouvelles ressources pour l'art et de nouveaux

(1) On trouve signés de son nom plusieurs pièces d'une suite de la Genèse, d'après les dessins de M. Hemskerk, éditée par J. Cock. Il a aussi gravé, d'après Frans Floris, des scènes de l'Histoire de Jacob, éditées à Anvers, par Jules Goltzius.

progrès vers la perfection. On n'avait pas encore le secret de donner de la couleur à la gravure, dit M. Jansen; il ne fut trouvé dans toute son étendue que par les artistes qui travaillèrent sous les yeux de Rubens. »

J'ai déjà eu l'occasion de démontrer qu'Albert Dürer et surtout Lucas de Leyde avaient, longtemps auparavant, donné de la couleur à la gravure. Mais l'expression de M. Jansen doit s'entendre, il me paraît, dans un sens plus restreint : l'écrivain veut dire que les graveurs de Rubens sont les premiers qui soient parvenus à rendre, par le travail du burin, les effets de coloris que les peintres avaient produits avec leurs pinceaux sur la toile. Leurs devanciers peintres-graveurs, dont les estampes sont, non des copies de tableaux, mais des conceptions originales, avaient trouvé la couleur à la pointe de leur burin aussi bien qu'au bout de leur pinceau; c'était chez eux un sentiment natif, une qualité de terroir.

Corneille Cort a réellement ouvert la voie aux interprètes de la peinture; je n'en voudrais donner pour preuve que son estampe du *Massacre des Innocents*, d'après le Tintoret.

Augustin Carrache, *François Villamena* et *Albert Cherubin* sont les élèves italiens les plus renommés qui soient sortis de l'école de Cort.

Le catalogue le plus complet que nous possédions de l'œuvre de C. Cort est celui qu'en a donné M. le baron Heineken, dans le IVe volume de son *Dictionnaire des Artistes;* le nombre des pièces qu'il a gravées est très-considérable.

LES SADELER.

La famille Sadeler, originaire de Bruxelles, est une de celles qui ont le mieux mérité des arts. Quatre de ses membres se sont illustrés par leur habileté dans la gravure. Ce sont d'abord Jean et son frère Raphaël, puis Juste, fils de Jean, et enfin Ægide, le neveu des deux premiers.

Ces quatre artistes suivirent à peu près la même voie que Corn. Cort et se firent comme lui, à l'étranger, une réputation brillante et une position honorable qui les retint pour toujours loin de la patrie.

Jean Sadeler, né à Bruxelles en 1550, mourut à Venise en 1610. Il avait d'abord suivi la profession de son père, armurier damasquineur. Il exécutait avec beaucoup de talent toute sorte d'ornements sur fer et sur acier. A l'âge de vingt ans, il essaya de graver. On peut juger de ces premiers essais par quelques estampes qu'il a marquées de son chiffre dans un ouvrage, publié en 1571, par Christophe Plantin, sous le titre de *Humanæ salutis Monumenta.* Ce livre est fort curieux en ce qu'on y rencontre aussi des pièces de Jean Wierix. « C'est probablement, dit « M. Van Hulthem, le premier livre orné d'un grand nombre d'estampes « gravées en cuivre qui ait été imprimé dans les Pays-Bas. Les dessins « ont été composés par les meilleurs artistes de ce temps, d'après l'or- « donnance d'*Arias Montanus*, qui était versé dans les arts, surtout dans

« l'architecture, et qui probablement y aura ajouté les fonds de déco-
« ration, d'après ce que l'on peut conjecturer de la préface de Plan-
« tin (1). »

Encouragé par les premiers succès obtenus dans son pays, mais espérant trouver plus de ressources à l'étranger que dans la ville d'Anvers qui regorgeait de graveurs, il prit la résolution de s'expatrier. Il partit emmenant avec lui son frère, plus jeune que lui de cinq ans, et son neveu Ægide qui n'était encore qu'un tout jeune enfant.

Il s'arrêta successivement à Cologne, à Francfort, à Munich, à Vérone, à Venise et à Rome. Ces voyages produisirent l'effet le plus salutaire sur sa manière, qui acquit de la distinction, de la noblesse et plusieurs des qualités des écoles italiennes.

Raphaël Sadeler suivit en tout point la fortune de son frère aîné. Comme lui, il mourut à Venise (1616). Il a beaucoup gravé d'après des peintres allemands. Sa manière est d'un fini plus précieux et recommande ses ouvrages par un aspect flatteur et une grande propreté qui ne dégénère point en sécheresse.

Ægide ou Gilles, le neveu et l'élève de Jean et de Raphaël, naquit à Anvers en 1570, et mourut à Prague en 1629.

La faveur particulière dont l'honorèrent les empereurs Rodolphe II, Mathias et Ferdinand, le fixa dans la capitale de la Bohême, où il produisit ses principaux ouvrages.

Il sut profiter de tous les progrès que la gravure avait faits tant par les efforts de ses oncles que par tous les autres travaux contemporains. Il sut réunir en lui les qualités de Cort à celles de ses oncles, sans négliger de tirer parti des travaux hardis de Goltzius; il poussa son art à un degré de perfection qu'il n'avait pas atteint jusque-là.

Je ne dirai rien de Juste Sadeler, le fils de Jean, qui a suivi la trace de son père, mais sans même l'égaler, et qui ne paraît pas avoir eu en lui cette originalité sans laquelle un artiste ne parvient jamais à se créer une individualité propre.

Je ne m'occuperai pas plus longuement de cette famille, et je prendrai la liberté de renvoyer le lecteur, pour plus de détails, au beau travail de M. Édouard Fétis, inséré dans les Bulletins de l'Académie. J'emprunterai seulement à M. Watelet l'appréciation du talent des Sadeler dans une partie où ils ont excellé et dans laquelle ils ont été novateurs.

« On est étonné, dit ce juge impartial, du succès avec lequel les Sadeler
« ont gravé le paysage au burin pur : les vieux troncs d'arbres y sont
« exprimés avec la facilité du pinceau; si leur feuillé ne peut avoir

(1) Je laisse à M. Van Hulthem la responsabilité de cette dernière assertion qu'il a puisée dans une interprétation un peu douteuse d'un passage de la préface de Plantin.

« l'agréable badinage de l'eau-forte, il en a la légèreté; les eaux tombant « en cascades, les roches brisées et menaçantes, les sombres enfonce- « ments des forêts ne sauraient être mieux rendus par aucun procédé « de l'art. Les plantes qui ornent les devants de ces estampes ont le « port, la forme et la souplesse de la nature; les fabriques vues dans « le lointain sont traitées avec goût; on n'est tenté de regretter l'eau- « forte que pour les terrasses. »

LES GALLE.

Voici encore toute une famille de graveurs : Philippe, Jean, Théodore et Corneille Galle.

Le chef de cette famille, Philippe Galle, né à Harlem en 1537, s'établit à Anvers où il mourut en 1612, après y avoir formé un commerce considérable d'estampes qui se répandaient dans le monde entier.

Il ne manquait pas de talent, mais il n'était pas homme à amener un progrès dans l'art; il se contentait de suivre d'assez loin la trace de Lucas de Leyde, quant aux procédés, bien entendu.

Il eut deux fils qu'il instruisit dans son art, Théodore et Corneille.

Théodore, né à Anvers vers 1560, visita l'Italie et fit à Rome un séjour assez prolongé qui n'eut point sur son talent l'influence que j'ai signalée tout à l'heure en parlant de Cort et des Sadeler.

M. Corneille Galle (dit le Vieux pour le distinguer de son fils qui porta le même prénom) tira plus de profit de son séjour en Italie; il est sans contredit le plus habile de toute cette famille.

LES COLLAERT.

Autre famille de graveurs fixée à Anvers, et dont tous les membres se partagent entre l'art et le commerce des estampes.

Adrien Collaert, le chef de cette famille, est né à Anvers en 1520. Il voyagea en Italie. Son fils Hans ou Jean Collaert, né en 1540, accomplit aussi le pèlerinage obligé des artistes; il mourut très-vieux, car il travaillait encore en 1622.

Les Collaert ont un burin précieux, mais sec; leurs estampes manquent d'effet par une mauvaise distribution de la lumière et des ombres. Ils sont assez communs dans leurs propres compositions; exacts et précis quand ils interprètent d'autres artistes.

LES WIERIX.

Les trois frères Wierix sont nés à Amsterdam, Jean en 1550, Jérôme en 1551, et Antoine en 1552.

On ne possède aucun renseignement sur leur éducation, ni sur la famille dont ils étaient originaires.

Ce que l'on sait par les inscriptions qu'on retrouve sur leurs estampes, c'est qu'avant l'âge de 18 ans, Jean et Jérôme avaient copié les principales pièces d'Albert Dürer, non comme contrefaçon, puisqu'ils y mirent leur chiffre, la date de la copie et leur âge, mais comme objet d'étude. Une de ces pièces gravée par Jean est datée de 1562, ce qui donne douze ans pour l'âge de l'enfant. C'est assurément un des phénomènes les plus extraordinaires de précocité.

Plusieurs des copies de Dürer exécutées par les Wierix sont d'une telle exactitude que lorsqu'on a soin d'en supprimer la marque, les meilleurs connaisseurs peuvent s'y laisser tromper et les prendre pour l'original. Je citerai *la Cellule de saint Jérôme* et *le Cheval de la Mort* comme leurs meilleures copies. Les Wierix se sont ressentis toute leur vie de l'influence de ces premières études; toujours ils ont suivi la trace de Dürer.

On ne sait ni la date précise de leur arrivée à Anvers, ni la cause qui les a déterminés à s'expatrier. Ils ont d'abord travaillé pour le fonds des Galle et en collaboration des Collaert. On trouve leur signature sur des estampes publiées à Anvers vers 1570.

Plus tard on les voit éditer eux-mêmes leurs productions. Ils ont gravé d'après leurs propres inventions ou d'après les dessins ou les tableaux des maîtres en renom à cette époque dans les Pays-Bas, Martin Van Veen, surnommé Hemskerk, Jean Stradan, Martin De Vos; Otto Van Veen, le maître de Rubens, Crispin Van den Broeck, sont ceux qui ont fourni le plus d'occupation à leur burin.

En considérant l'ensemble de leurs travaux, on remarque qu'ils ont, la plupart du temps, composé sous l'inspiration des idées mystiques qui dominaient à la cour des archiducs Albert et Isabelle. L'importante maison de la compagnie de Jésus à Anvers avait pris les Wierix pour interprètes des allégories, moitié mondaines moitié religieuses, qu'elle répandait avec profusion dans la société catholique.

Les bornes de cet article m'empêchent de donner seulement un aperçu de l'immense quantité de productions qui prirent naissance sous ces trois burins, l'existence de chacun des trois frères ayant été longue et laborieuse.

En rapprochant leurs productions de celles des Sadeler et de Cort, on est frappé du contraste de l'immobilité d'une part, et du mouvement de l'autre.

Appliqués dès l'enfance à copier Durer, et n'ayant pas dans l'esprit assez d'élévation pour comprendre autre chose que les procédés matériels employés par le maître de Nuremberg, les Wierix ont porté au dernier degré de la perfection les qualités de graveur délicat et fin, mais ils n'ont point

fait un pas en avant; ils ont été les conservateurs de la tradition de l'ancienne gravure, demeurant impassibles au milieu du mouvement progressif qui s'accomplit autour d'eux, et dont ils ne semblent point s'apercevoir. Arrivant après Cort, contemporains des Sadeler et de Goltzius, ils ne s'en tiennent pas moins aux tailles maigres, courtes et serrées du siècle précédent. Ils ont manié le burin avec une adresse sans pareille, mais leurs travaux ont toujours quelque chose de mesquin, de petit. Leur style est toujours le même; la taille ne s'élargit jamais sous leur main, en raison de la dimension du cuivre qu'ils ont à couvrir; leur burin léche un espace de plusieurs pieds carrés comme une miniature de dix lignes. Ils sont inimitables quand ils ont à rendre un objet dans des propositions quasi microscopiques; la gravure anglaise sur acier ne les a pas même surpassés.

Comme dessinateurs, ils ont plus de correction froide que de mouvement et d'expression, plus de moelleux que d'élégance. Leurs types conservent le caractère hollandais un peu modifié par le style pseudo-raphaélesque de Martin De Vos.

L'œuvre des frères Wierix est un des plus considérables entre les œuvres de graveurs. Il n'en existe point de catalogue complet. La Bibliothèque royale possède plus de deux mille pièces de ces trois frères, et j'en ai trouvé dans la collection de Paris au delà de deux cents que nous ne possédons pas. Je me propose d'en publier le catalogue descriptif.

LES MAITRES DRÔLES.

Afin de compléter, autant qu'on le peut dans une revue aussi rapide et aussi limitée, l'ensemble des productions des ateliers anversois du XVIe siècle, je dois ajouter quelques mots sur les *maîtres drôles*.

Le chef de cette lignée, qui, en passant par P. Breughel, viendra plus tard aboutir à D. Teniers, est Jérôme Agnen, Hieronymus Agnen, *alias* Bosch; il était vraisemblablement de Bois-le-Duc. On ignore la date de sa naissance, mais il mourut en 1518. Il fut peintre et aussi, assure-t-on, graveur; le Musée de Berlin possède de lui un tableau très-curieux : un *Jugement dernier*. Nous avons au Musée de Bruxelles une sorte de pendant à celui de Berlin, le *Combat des Anges contre les Démons*.

M. Jules Renouvier, que je me plais à citer comme celui des écrivains français qui juge notre vieille école de graveurs avec le plus d'impartialité, apprécie de la manière suivante le caractère des productions des *maîtres drôles*, ces inventeurs de la caricature :

« Pour comprendre la poétique de ces paradis, de ces enfers, de ces sphères imaginaires, remplis d'êtres déformés, cocasses et lugubres, il faudrait ressusciter l'esprit de la gueusaille brabançonne, en proie au cauchemar des superstitions espagnoles, des étrangetés luthériennes et ana-

baptistes, et, dans l'effroyable misère qui pleut sur elle, prenant le parti de jouer et de bafouer la misère même. »

« Ces graveurs sont-ils catholiques ou protestants? On ne saurait le dire. Leurs sujets pieux se mêlent de charges inconcevables, leurs fantasmagories ont un sens moral difficile aujourd'hui à reconnaître ; mais ce sont des gueux qui exploitent la gueuserie dont les conseillers de la duchesse de Parme avaient voulu flétrir les confédérés flamands, et dont ceux-ci se glorifiaient, qui peignaient en traits grossiers, à l'exemple des prédicateurs du temps, mêlant la farce à la dévotion, la rusticité à l'esprit, et s'assurant la popularité par la liberté de leurs images. »

Les imitateurs de Jérôme Agnen furent nombreux. Cock paraît avoir eu en quelque sorte le monopole de l'exploitation des estampes des *maîtres drôles*. Elles étaient exportées dans toute l'Europe et se débitaient, avec le plus grand succès, à Paris, au Palais de Justice, à l'enseigne des *Quatre Vents*. Cette maison devait être une succursale de celle d'Anvers; car nous trouvons sur quelques pièces l'adresse des *Quatre Vents*, tantôt en flamand, tantôt en français.

L'ÉCOLE FRANÇAISE.

L'excursion que nous allons faire à travers l'école française sera rapide et sommaire; mon examen ne s'étendra pas au delà de 1635, date de la mort de Callot. Mon but, en m'occupant de la gravure française, est seulement de compléter les éléments qui doivent permettre d'apprécier la situation de cet art en Europe, lorsque Rubens, éprouvant le besoin de se former des interprètes en rapport avec le genre de peinture dont il est le créateur, rassembla autour de lui les ouvriers les plus habiles des ateliers où se fabriquait, depuis plus d'un siècle, l'imagerie anversoise, et sut en faire, sous le souffle de son inspiration vivifiante, les premiers graveurs du monde.

Après la revue des principaux maîtres des écoles d'Allemagne, d'Italie et des Pays-Bas, on pourra donc, lorsque je terminerai par l'étude des graveurs de l'école de Rubens, se former une idée exacte des ressources que ces artistes ont trouvées dans les perfectionnements apportés par leurs devanciers aux procédés de l'art; on pourra faire la part qui revient à chaque nation dans les progrès accomplis depuis l'origine de l'invention de l'imprimerie.

Si la place qu'on est obligé d'assigner ici à l'école française n'est qu'une place secondaire, on n'en peut rien conclure de fâcheux ou d'humiliant pour elle; si elle s'est développée tardivement, elle a eu aussi son époque de prééminence, et depuis lors elle a su se maintenir au premier rang que ses rivales avaient perdu.

Afin qu'on ne me taxe point de partialité, j'emprunte à un écrivain

français l'appréciation, que je présente, de la part qui revient à ses compatriotes dans les progrès de la gravure, pendant les premiers temps qui virent fleurir cet art.

« Une part minime, dit M. Jules Renouvier, est échue à la France dans le développement calcographique du xve siècle; les historiens de la gravure, la plupart Allemands, Italiens ou Anglais, ne se sont point efforcés de l'augmenter. »

Qu'il me soit permis d'ajouter à cet aveu, que les travaux et les recherches qui ont été faits dans le but de rassembler les éléments constitutifs d'une école française de graveurs antérieure au siècle de Louis XIV ne sont pas arrivés à un résultat beaucoup plus considérable. MM. Duchesne, de Laborde, Robert Dumesnil, et, après eux, M. J. Renouvier, se sont appliqués à augmenter le contingent national, mais ils n'ont le plus souvent présenté que des conclusions fort hypothétiques.

Par exemple, l'existence de *Bernard Milnet*, à qui M. Duchesne attribue des gravures criblées, n'est guère mieux démontrée que celle de *Laurent Coster;* la date de 1454, que cet iconographe lit sur une de ces estampes, est pour le moins aussi contestée que celle de 1418 que nous lisons sur la Vierge de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Mais ce qui est certain, c'est qu'un livre, imprimé à Lyon en 1488, contient un grand nombre de planches gravées sur cuivre (1). J'en ai parlé dans l'article où j'ai traité des origines de la gravure. J'ai rapproché alors l'édition allemande de l'*Itinéraire de Breydenbach* de celle de Lyon. M. Robert Dumesnil croit pouvoir avancer que ces copies sont dues au burin d'un artiste français; comme il n'y a pas plus de preuves contre cette opinion qu'il n'y en a en sa faveur, je ne fais aucune difficulté de l'accepter. D'ailleurs, ce premier titre qu'on invoque en faveur de l'école française n'est pas très-considérable. M. Renouvier apprécie ainsi la valeur de l'artiste, quel qu'il soit, qui a gravé ces planches : « *On ne peut guère louer que sa bonne volonté. Il a la main maladroite, l'outil pesant, et une complète inexpérience de son métier.* »

Je puis donc avancer, sans blesser la vérité, que, pour ce qui concerne la gravure en taille-douce, la France n'entre dans la lice que longtemps après l'Allemagne, l'Italie et les Pays-Bas; que ses premiers essais de gravure sont, en tous points, inférieurs aux productions des vieux maîtres allemands et hollandais.

La gravure en taille de bois se produisit plus tôt et dans des conditions plus heureuses sur le sol français. Cette branche de l'art est à peine transplantée à Lyon et à Paris, par des ouvriers allemands et flamands, qu'elle s'y développe, y atteint un haut degré de perfection

(1) Dès l'année 1478 on imprimait à Lyon des livres avec gravures en taille de bois.

et revêt un caractère original qui la distingue des deux sources d'où elle découle. La roideur gothique, que l'Allemagne et les Pays-Bas conservèrent assez longtemps, se transforma sous le burin français; une certaine élégance mêlée à la naïveté gauloise, naïveté libre et railleuse, donne un charme particulier et un cachet local aux illustrations que les amateurs admirent dans les beaux livres d'Heures de *Simon Vostre* et de *Germain Hardouin*.

Bien que les graveurs de ces livres ne soient point connus, on doit supposer que la plupart étaient français, ou si quelques-uns, comme Thileman Kerver, étaient d'origine flamande, ils ont subi l'influence du milieu dans lequel ils vivaient.

Plusieurs de ces livres d'Heures ont été imprimés dans les dernières années du xve siècle; nous en possédons un de 1491. La plupart ont vu le jour de 1500 à 1525.

JEAN DUVET.

Le premier graveur vraiment français dont on connaisse un certain nombre d'estampes dignes d'être étudiées est *Jean Duvet*, nommé aussi le *Maître à la licorne*. Il était né en 1485 à Langres. Il fut orfévre et argentier de François Ier et de Henri II. Il paraît avoir commencé assez tard à graver; il a travaillé dans ce genre après sa trente-cinquième année, de 1520 à 1555. Il avait donc connu les ouvrages d'*Albert Dürer*, de *Lucas de Leyde* et de *Marc-Antoine*. C'est en rapprochant ses productions de celles de ces trois maîtres qu'on peut juger de l'infériorité de l'école française à cette époque. Que l'on compare, par exemple, la suite de *l'Apocalypse*, qu'il a gravée de 1545 à 1555, avec celle d'Albert Dürer, dont la première édition est de 1498, on reconnaîtra que l'artiste français est sans contredit au-dessous du maître de Nuremberg, soit pour l'invention, soit pour la disposition, soit pour la correction du dessin. M. Renouvier en convient d'ailleurs franchement. Voici en quels termes il juge l'orfévre de Langres :

« Duvet a un talent brut; ses compositions sont confuses, son dessin risqué; son burin, moelleux dans les ombres, quelquefois sobre et fin, est dur le plus souvent dans les contours et pesant dans les détails; ses figures d'une expression forcée ont parfois une singulière grandeur ; enfin ses nuages, ses draperies et ses accessoires sont toujours pesamment étudiés. »

Il n'a aucune idée de la perspective, ajouterai-je, et son faire est absolument dépourvu de charme.

Si je faisais l'histoire de la gravure, je ne pourrais me dispenser de parler de l'école de Fontainebleau, réminiscence française de l'école italienne déjà en décadence. Créée par les artistes appelés pour décorer le

palais de Fontainebleau, cette école prit naissance sous l'inspiration du *Primatice* et du *Rosso;* elle compte des artistes italiens et flamands en aussi grand nombre que des élèves français. Si elle exerça une certaine influence sur le développement de l'art dans le pays où elle avait son siége, elle ne s'éleva point à une assez grande hauteur pour balancer les écoles qui l'avaient précédée.

Léonard Tiry, nommé aussi *Davent* ou *d'Avesne; René Boivin*, *Pierre Woeiriot*, *Noël Garnier* et plusieurs autres marchèrent dans la voie ouverte par l'école de Fontainebleau. Un d'eux, *Étienne de Laulne*, connu sous le nom du *Petit Étienne*, était orfévre; il naquit à Orléans en 1518. Il résida successivement à Strasbourg et à Augsbourg, et sut par l'étude des maîtres allemands se perfectionner surtout dans le mécanisme du burin, qu'il mania avec une extrême dextérité. Il ne demeura pas non plus étranger à l'influence de l'école que le *Primatice* avait créée dans sa patrie; on lui doit cet éloge qu'il conserva le goût français; mais il n'est pas sans une certaine afféterie; sa prédilection pour les scènes de petite dimension lui valut le nom, que j'ai rappelé tout à l'heure, de Petit Étienne. Rien de plus fin, en effet, que ces petits sujets ou bibliques ou mythologiques; il faut une bonne loupe pour en apercevoir tous les détails.

Son contemporain *René Boivin* s'est inspiré plus exclusivement à l'école italienne.

Pour compléter la période du XVIe siècle, je citerai encore *Léonard Limousin* qui travaillait vers 1540 à Limoges; il était émailleur, et peintre ordinaire de la chambre du roi François Ier. On connaît bien peu de chose de ce maître. M. Robert Dumesnil n'en décrit que quatre estampes, dont deux seulement ont passé sous ses yeux : une appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris, et l'autre à sa propre collection; quant à la troisième et à la quatrième, il les indique d'après le Dictionnaire de Brulliot. Il existe donc bien peu de graveurs dont les ouvrages soient aussi rares.

La Bibliothèque de Bruxelles possède trois pièces de Léonard Limousin. — Deux d'entre elles sont inconnues à tous les iconophiles, excepté à M. Jules Renouvier qui, les ayant vues ici, il y a deux ans, en a fait mention dans le beau travail inséré aux Mémoires de l'Académie de Montpellier (1).

Le temps me presse, et je suis forcé d'abréger pour arriver au XVIIe siècle. Je ne prendrai que trois maîtres parmi tous ceux qui se sont fait un

(1) Le même écrivain cite une septième pièce qu'il a vue dans la collection de M. de Baudricourt. C'est une *Annonciation*. Celles de la Bibliothèque de Bruxelles sont, outre *Jésus priant au jardin des Olives, le Baiser de Judas*, et *une Nativité;* cette dernière porte la date de 1544 avec deux L L sur une tablette. La Nativité, sans date, porte sur une tablette à gauche, en bas, les noms de Léonard *Limosin* en toutes lettres. Ces trois estampes paraissent appartenir à une même suite.

nom dans la gravure après l'année 1600, et avant l'époque de Rubens, qui doit être le terme extrême de notre excursion.

Je passe donc sous silence *Marc Duval*, *Léonard Gauthier* et *Thomas de Leu*, qui ont marché dans la trace des *Wierix* et des *Collaert*, ou qui l'ont seulement côtoyée.

Les trois artistes dont il me reste à parler forment une petite école à part, l'école de Nancy. C'est tout au plus si on peut la ranger dans l'école française, puisque à l'époque où le talent de ces trois maîtres était formé la Lorraine faisait encore partie intégrante de l'Empire.

Je me garderai cependant de faire une mauvaise chicane sur ce point, et je me conformerai à l'usage en classant *Claude De Ruet* ou *Dervet*, *Jacques Bellange* et *Jacques Callot* parmi les peintres-graveurs français.

Je me contenterai de signaler à l'attention une seule pièce du premier de ces trois artistes : *le Christ, homme de douleur*.

Quant au second, le chevalier *Jacques Bellange*, gentilhomme lorrain, ses productions méritent de fixer un moment l'attention. C'est un mélange de distinction aristocratique, de grâce mignarde, rendues avec la plus bizarre exagération des formes allongées et fuyantes. Le dessin de Bellange, incorrect de parti pris, offre un exemple de cette chose difficile à définir et qu'en terme d'atelier on désigne aujourd'hui par le nom de *chic*. Il réunit ces types triomphants, que le burin de Jean Muller produisait sous l'inspiration du pinceau de Barthélemi Spranger, à cette afféterie que, dans le siècle suivant, les *Boucher*, les *Watteau* et les *Lancret* ont mise à la mode, dans ce même pays de France où l'exagération du joli a souvent du succès au détriment du vrai beau.

JACQUES CALLOT.

Autre gentilhomme lorrain, demi-courtisan, demi-bohême ; enfant de la balle, ayant des réminiscences des palais ducaux ; noble chevalier, ne pouvant chasser de sa mémoire le souvenir des tréteaux de la foire et les franches lippées de la maraude ; aussi spirituel que Rabelais et que Scarron ; aussi fécond, aussi ingénieux dans ses inventions que nos *maîtres drôles ;* doué d'une verve comique inépuisable, entée sur la bravoure vantarde d'un capitan ; jetant sur les choses les plus vulgaires un vernis de dignité ; croquant au bord d'un grand chemin quelque gueux, quelque voleur, de mine aussi fière et aussi haute que les plus brillants seigneurs ; trouvant, bien longtemps avant Victor Hugo, le type des César de Bazan que vous savez, Jacques Callot est un des artistes les plus étonnants, les plus philosophiques, les plus amusants.

Issu d'une noble famille attachée à la maison régnante de Lorraine, il ne peut se plier aux vues de son père, qui rêve pour lui quelque charge à la cour ou dans les armées. Un penchant irrésistible l'en-

traîne, dès sa plus tendre enfance, vers la culture des arts. Il est dessinateur de naissance, il ne voit qu'une carrière enviable au monde, c'est celle de l'artiste; un seul lieu lui paraît habitable, c'est Rome; partout ailleurs il végète, là seulement il vivra. L'entraînement est si vif, si irrésistible, qu'à l'âge de douze ans, il quitte Nancy, à l'insu de ses parents, et qu'il entreprend résolûment le voyage de Rome. N'ayant pour toute ressource que quelques épargnes, il vit bientôt son trésor épuisé. C'est alors qu'il tombe au milieu d'une troupe de bohémiens aventuriers qui l'associent à leurs courses vagabondes, et naturellement aussi aux nobles exercices qui faisaient leur gagne-pain. Jacques travaille donc avec eux sur la place publique de plus d'une capitale. A Florence, il est remarqué par un officier du grand-duc, qui, surpris de sa physionomie intelligente et distinguée, l'interroge, apprend ses aventures, s'intéresse à une vocation aussi prononcée, et fait entrer l'enfant prodigue chez un artiste du nom de *Remigo Canta Gallina*. C'est là qu'il commence à étudier la gravure. Mais quoique Florence soit un séjour enchanteur, c'est pour voir Rome que l'enfant a tout quitté, patrie et famille; il ne sera content que lorsqu'il aura foulé le sol de la ville sacrée. Son maître l'aide de quelque argent, et le projet se réalise enfin. Mais à peine fut-il arrivé à Rome qu'il rencontra des marchands de Nancy, qui, sachant la peine où son père et sa mère étaient, le contraignirent de s'en retourner avec eux et le ramenèrent à ses parents.

On ne le retint pas longtemps dans sa ville natale; car, moins d'un an après son retour, il s'évada de nouveau, et courut, d'une seule traite, jusqu'à Turin. Une nouvelle déconvenue l'y attendait; sa mauvaise étoile avait conduit son frère aîné dans cette même ville. Le frère, rencontrant le fugitif, fit ce qu'avaient fait les marchands lorrains, il le ramena une seconde fois à Nancy.

Une vocation aussi prononcée décida les parents de Callot. Le père consentit à lui laisser apprendre le dessin, et profitant d'une occasion qui ne tarda pas à se présenter, il l'envoya à Rome. Le petit Callot y retrouva son compatriote et ami De Ruet ainsi que Israël Henriet, fils de Claude, l'artiste champenois.

Une existence aussi accidentée, ces voyages dans la compagnie de Bohémiens, le spectacle de tant de choses diverses qui s'offrirent à cette jeune imagination, exercèrent une grande influence sur son génie sans altérer les principes de morale et de dignité humaine, qu'il devait sans doute à sa première éducation.

Callot demeura en Italie jusqu'après la mort de *Cosme de Médicis*, qui eut lieu en 1621.

Ce prince l'avait pris à son service, il l'employait et comme graveur et comme peintre.

De retour dans sa patrie, Callot se maria en 1625. Le duc Henri de Lorraine l'avait attaché à sa personne avec des appointements convenables.

C'est dans cette même année que l'infante Isabelle appela Callot à Bruxelles pour lui faire dessiner et graver le *Siége de Bréda*.

Un peu plus tard, le roi de France Louis XIII lui fit faire deux gravures du même genre, pour perpétuer la mémoire des siéges de *l'Ile de Ré* et de *la Rochelle*.

Mais le même roi ayant assiégé et pris Nancy, en l'année 1631, fit proposer à Callot d'en graver aussi le siége. Callot s'en excusa; et comme des courtisans parlaient de l'y contraindre, il répondit qu'il était Lorrain et qu'il se couperait plutôt le poing que de rien faire contre l'honneur de son pays.

Enfin Callot, qui dans sa jeunesse avait coutume de demander à Dieu « de lui faire la grâce d'être homme de bien, le suppliant que, quelque profession qu'il embrassât, il y excellât au-dessus des autres, et qu'il pût vivre jusqu'à l'âge de quarante-trois ans », Jacques Callot mourut à Nancy le 24 mars 1635, c'est-à-dire à l'âge de 43 ans, comme il l'avait demandé dans ses prières.

J'ai pu à grand' peine, et sans doute au grand détriment de l'intérêt, faire entrer dans quelques lignes un résumé de la vie de l'artiste; l'appréciation de ses œuvres nous entraînerait infiniment trop loin. Je serais bien embarrassé du choix, si je devais signaler les plus belles pièces de l'œuvre de Callot.

Tout le monde connaît la *Marche des Bohémiens*. Scarron l'avait sans doute sous les yeux quand il écrivit le début du *Roman comique*, où je lis ce passage :

« La charrette était pleine de coffres, de malles et de gros paquets de toile peinte, qui faisaient comme une pyramide, au haut de laquelle apparaissait une demoiselle habillée moitié ville moitié campagne. Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage et la moitié de sa joue et portait un grand fusil sur son épaule, dont il avait assassiné plusieurs geais et corneilles qui faisaient comme une bandoulière, au bas de laquelle pendaient par les pieds une poule et un oison qui avaient bien la mine d'avoir été pris à la petite guerre. »

Ce jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, ne serait-il pas le jeune Callot lui-même, cheminant, par monts et par vaux, avec la caravane bohémienne?

Une citation encore avant de terminer. Voici la description de la *Tentation de saint Antoine*, le chef-d'œuvre de Callot. Je l'emprunte à la notice de M. Charles Blanc (*les Peintres de toutes les écoles*) :

« Non, jamais une pareille légion de monstres ne sortit tout armée du

cerveau d'un peintre. On dirait que Callot s'y est préparé par une descente aux sombres bords ; qu'il a visité dans une même nuit l'enfer des chrétiens et les goufres du Ténare, la cour de Pluton et le palais de Belzébuth. Et ce qu'il y a de prodigieux, c'est que, dans une estampe qui au premier abord n'a pas l'air d'être remplie, on découvre des myriades de petites figures, des essaims de démons qui tournoient au soleil comme des mouches, des armées de diablotins marchant en caravane, passant les rivières dans des crânes de poissons, chevauchant sur des chameaux endiablés, faisant corps avec d'affreux dromadaires sortis des plus profondes cavernes de l'Érèbe. Là, c'est une ronde fantastique de figures plus fantastiques encore, dont les unes sont vêtues comme des prêtres, les autres ailées comme des insectes. Ici c'est un ermite dont les jambes prennent naissance au menton, ainsi que deux touffes de barbe. Tel personnage se compose d'une hure portée sur un plat ; tel autre, d'une tête nichée dans un vase dont les anses s'allongent en pattes, s'arment en griffes... De tous les trous de la terre, de toutes les fentes des rochers, de toutes les cavités du rivage sortent des peuplades de monstres semblables à ces pluies de crapauds dont parlent les naturalistes. Ce lézard qui glisse entre deux pierres, ce fut un moine ; cette grenouille qui saute, un verre à la main, c'est un gentilhomme qui a une plume à son feutre ; cette chauve-souris qui étend ses ailes hideuses, c'est un père de l'Église, qui tout à l'heure lisait la Bible ! Encore une fois, jamais dans le domaine de l'art on ne vit rien de pareil à ce dévergondage d'imagination, si ce n'est peut-être l'étonnante propreté avec laquelle sont exécutées ces figures immondes, la correction parfaite que le peintre a mise à dessiner tant de fantômes, le sang-froid avec lequel sont posés et gravés ces affreux squelettes, faisant du cliquetis de leurs os une musique infernale. »

L'œuvre de Callot se compose de 1,405 pièces. Il a traité tous les sujets ; il a surtout réussi dans les sujets comiques qu'il relève par une distinction qui ne l'abandonne jamais.

L. Alvin.

(*La fin au prochain numéro.*)

LES MANUSCRITS A MINIATURES

APPARTENANT A LA BIBLIOTHÈQUE DE LEIPZIG.

L'importance, au point de vue de l'art, des miniatures qui décorent les manuscrits du Moyen-âge est aujourd'hui bien reconnue ; des travaux dignes d'attention ont été entrepris sur ce sujet intéressant (1), mais on ne connaît en France qu'une bien faible partie de ce que possèdent en ce genre les bibliothèques répandues sur la surface de l'Europe. Nous espérons donc faire chose utile en signalant ce que la Bibliothèque de la ville de Leipzig offre de plus curieux sous ce rapport. Nous prenons pour guide un mémoire qu'a publié en 1855 le savant conservateur de ce riche dépôt, M. Robert Neumann, bien connu dans le monde bibliographique comme rédacteur d'un journal consacré à la science des livres, le *Serapeum*, lequel compte déjà seize années d'existence.

La miniature la plus ancienne que possède la bibliothèque dont nous parlons représente saint Luc. Elle se trouve sur un feuillet détaché d'un *Evangeliarium* qui remontait au moins au xe siècle.

Un autre recueil des Évangiles lus dans l'année et qui date du xe siècle offre des initiales ornées, dorées et exécutées avec beaucoup de soin ; un fragment de cinq feuillets liturgiques y est joint, et les deux miniatures dont il est décoré représentent l'une le Crucifiement, l'autre saint Grégoire.

Un manuscrit de l'*Histoire ecclésiastique* de Bède, exécuté au

(1) Le trop somptueux ouvrage de M. de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, n'a pas été continué ; commencé en 1833, il s'est arrêté à la 18e livraison, et c'est déjà beaucoup pour une publication qui coûtait *dix-huit cents francs* par livraison. Un livre plus modeste est celui publié à Londres, en 1833, par Henry Shaw : *Illuminated Ornaments selected from manuscripts;* citons aussi le travail de H. N. Humphreys : *The Illuminated Books of the middle ages*, in-folio, Londres, 1848 et années suivantes ; les planches sont lithographiées. Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque impériale à Paris ont provoqué une notice de M. Denis, dans *l'Artiste*, 1833, t. V ; M. Paulin Paris les a décrites à mesure qu'elles s'offraient à lui dans son savant Catalogue raisonné des *manuscrits français*.

XIIe siècle, contient deux miniatures : l'une représente saint Martin et saint Éliphe, martyr; l'autre, Jésus assis sur un trône et entouré des symboles des quatre évangélistes.

Un psautier d'une écriture élégante et soignée du XIIIe siècle présente douze miniatures différentes, retraçant des sujets empruntés au Nouveau Testament, l'Annonciation, la Fuite en Égypte, Jésus enseignant au milieu des docteurs, la Tentation (le diable a la figure d'un monstre noir et cornu), la Flagellation, la Descente de croix, etc. Ce manuscrit renferme aussi quelques initiales ornées de figures qui montrent presque toutes le roi David jouant de la harpe en s'entretenant avec un prophète.

Une traduction allemande (incomplète) de l'Ancien Testament est décorée de six miniatures qui nous montrent Moïse assis sur une sorte de trône, Samuel et Saül, David couché, tandis qu'Abisag couverte d'une robe rouge, ayant sa blonde chevelure répandue sur les épaules, lui présente une tasse.

Un psautier allemand, transcrit en 1386, contient deux miniatures, saint Augustin et le roi David.

Un livre d'Heures, exécuté en France, est orné de treize miniatures, assez bien faites; les sujets qu'elles retracent sont saint Jean l'Évangéliste à genoux, la rencontre de Marie et d'Élisabeth, la Nativité, la Fuite en Égypte, etc. Une de ces figures placées devant la *Vigilie mortuorum* se rattache au sujet alors si goûté de la *Danse des morts*. Un chevalier, couvert d'un long manteau rouge, ayant un poignard à sa ceinture, et suivi de deux serviteurs, sort d'une forêt; la Mort vient au-devant de lui et lui enfonce une flèche dans la poitrine.

Un Missel du XVe siècle, exécuté en Italie, est, parmi les ouvrages du genre de ceux dont nous parlons, ce que la Bibliothèque de Leipzig renferme de plus précieux. On y compte jusqu'à trente-quatre miniatures, qui dénotent un artiste habile; les sujets qu'elles représentent sont l'Annonciation, la Nativité, Marie, reine des cieux, saint Anselme, saint Thomas d'Aquin, saint Cyprien, David en prières, l'archange Michel, vainqueur de Satan.

Passons maintenant à des manuscrits étrangers à la théologie. Le premier que nous rencontrons est un Tite-Live copié en Italie au XIVe siècle; il contient vingt miniatures d'un mérite inégal; elles représentent des guerriers combattant à cheval (comme dans un tournoi du Moyen-âge), des hommes armés, des sujets de l'his-

toire romaine. L'une d'elles, voulant retracer la destruction de la ville d'Antipatria en Macédoine (liv. XXXI, ch. 27), montre cette opération exécutée de la manière la plus simple. Un homme est à genoux sur un mur construit avec des pierres rouges et, au moyen d'une barre de fer qu'il tient en sa main, il va commencer l'œuvre de démolition.

Un manuscrit d'une histoire d'Alexandre, remplie de fables et connue sous le titre de *Liber de prœliis* (1), vient également de l'Italie et remonte au XIVe siècle. Il est remarquable par le grand nombre de miniatures qui *illustrent* le texte. On en compte plus de 200. M. Neumann a pris la peine d'en donner une énumération qu'il serait fort inutile de reproduire. Quelques-unes sont assez singulières. La troisième montre le roi Nectanabus *en costume de moine,* assis auprès de la reine Olympia et tenant à la main un livre de magie. Plus loin on voit le tête-à-tête de la reine et d'un dragon (forme qu'a prise Nectanabus (2) pour séduire l'épouse de Philippe). Son châtiment est retracé dans la quatorzième miniature qui fait voir Alexandre précipitant son père du haut d'une montagne. Dans les miniatures consacrées au récit de la campagne du roi de Macédoine dans les Indes, on le voit traversant un fleuve où ses soldats sont dévorés par des crocodiles (le texte dit *hippopotami*), combattant des hommes pourvus de six mains, abattant un cheval sauvage à trois cornes qui avait fait de grands ravages, faisant assommer à coups de marteau un animal gigantesque dont la peau était si dure que ni les lances, ni les épées ne pouvaient l'entamer. Plus loin on lui présente des femmes sauvages, dont le corps est entièrement couvert d'un long poil et qui ont des queues de bœuf (le texte les désigne sous le

(1) Le *Manuel du libraire* signale sept éditions latines antérieures à l'an 1500 ; il indique aussi cinq éditions *de la traduction française, publiées au* XVIe *siècle.* Elles sont très-rares, et la seule qui, à notre connaissance du moins, se soit montrée depuis vingt ans dans une vente parisienne, est celle de Lyon, Olivier Arnoullet, sans date (vers 1545), adjugée à 425 fr., chez le prince d'Essling. L'ouvrage latin est la reproduction arrangée des récits contenus dans une histoire fabuleuse d'Alexandre, en grec, qui porte le nom de Callisthène et qui a été l'objet des investigations de plusieurs érudits parmi lesquels nous citerons seulement M. Berger de Xivrey. (Voir le long mémoire dont ce savant a enrichi les *Notices et extraits des manuscrits,* t. XIII, 2e partie.)

(2) Voir le mémoire de M. Berger de Xivrey, p. 169, et l'extrait du manuscrit latin, n° 8518, p. 367.

nom de *mulieres sylvarum*) et des *lamiæ*, c'est-à-dire des femmes couvertes de longs vêtements rouges et blancs et ayant des pieds de cheval. Au feuillet 87, l'artiste a représenté Alexandre faisant brûler un homme sauvage (1). Au feuillet 88, le roi s'approche d'un arbre sur l'une des branches duquel est perché le phénix. Au feuillet 98, deux soldats lui amènent deux ondines, c'est-à-dire deux femmes nues, d'une haute stature et dont les cheveux descendent jusqu'à terre (2). On nous montre plus tard Alexandre se faisant emporter au haut des airs par deux dragons ou se faisant descendre au fond de la mer dans un vase de verre (3). Il livre ensuite de rudes combats à des serpents cornus, à des cyclopes, à des monstres qui crachent du feu, à des hommes sans tête; enfin la 203e et dernière miniature représente le conquérant, mourant empoisonné, et donnant l'ordre d'envoyer des présents au temple d'Apollon, à Athènes.

Un manuscrit d'un poëme allégorique et moral, composé au

(1) Le *Liber de prœliis* est si peu connu de l'immense majorité des lecteurs, que nous croyons pouvoir en transcrire ici un passage qui offre d'ailleurs quelque singularité :

« Venit super eos quidam homo agrestis corpore magno et pilosus. Quem quidem cum vidisset Alexander, statim precepit militibus suis ut illum vivum apprehenderent. Ille vero neque timuit, neque fugit, sed stetit intrepidus. Tunc præcepit Alexander venire puellam et jussit eam exspoliari nudam et mittere illam ante illum. Ille autem impetum faciens esse puellam apprehendit eam ex parte. Statimque Alexander jussit militibus suis ut tollerent eam illi. Ille vero mugiit ut fera. Sed tamen cum magnâ angustiâ apprehenderunt illum et adduxerunt ante Alexandrum. Cum autem vidisset eum Alexander, miratus est valde in figurâ ejus, et continuo præcepit illum ligari et incendi in igne. »

(2) Transcrivons encore ce passage :

« Erant ibidem mulieres speciosæ nimis, habentes capillos plurimos et longos usque ad talos. Istæ enim mulieres si videbant homines extraneos in ipso flumine natare, apprehendebant illos, et aut suffocabant illos inter ipsa arundineta, aut tam diu faciebant eos secum concumbere, quousque sine animâ remanerent. Insequentes autem illas Macedones apprehenderunt ex ipsis duas et erant albæ sicut nix. Staturæ erant altæ pedes X. Dentes habebant caninos. »

(3) Les manuscrits grecs contiennent tout le récit de cette tradition qui paraît absurde et qui a peut-être sa source dans quelque expérience tentée par l'élève d'Aristote. Le texte français, amplifiant cette histoire, raconte en détail « comment Alexandre se fist avaler en ung vaissiel de voire au fons de la mer. » Dans une rédaction grecque moderne, les circonstances fabuleuses se multiplient; le roi trouve au fond des eaux un poisson si grand, qu'il le regarde passer pendant vingt-quatre heures et sa queue n'arrive pas encore. — Voir le mémoire précité, p. 181-184.

XIIIe siècle par Hugues de Trimberg et intitulé *le Coureur* (*der Renner*), est orné de 88 miniatures représentant des animaux, des sujets empruntés à des apologues ou à divers épisodes de cette épopée tout à fait inconnue en France.

Un beau manuscrit sur vélin de la paraphrase française de Valère Maxime, commencée par Simon de Hesdin et achevée par Nicolas de Gonnesse, est décorée de neuf miniatures d'une exécution remarquable. La sixième représente la Mort de Lucrèce; la victime de Tarquin est accompagnée de deux femmes qui ressemblent, à s'y méprendre, à deux grosses et bonnes servantes flamandes. La neuvième est accompagnée de ces mots d'une latinité suspecte : *De luxurie et de superfluite;* on y voit des gens des deux sexes à table et des détails qu'un crayon tant soit peu chaste n'aurait pas retracés.

Nous finirons en mentionnant trois manuscrits de droit canonique, exécutés en Italie : *Decretum Gratiani* (avec quarante-trois miniatures) et *Decretales constitutiones Gregorii IX,* deux copies, l'une avec sept, l'autre avec cinq miniatures. Elles représentent presque toutes des évêques écoutant des plaideurs et rendant des arrêts, mais la reproduction des costumes du temps donne quelque intérêt à ces images peu attrayantes.

Nous pensons que les voyageurs amis des arts qui passeront à Leipzig ne regretteront pas quelques heures consacrées à parcourir les manuscrits dont nous révélons sans doute l'existence à la presque totalité des lecteurs de la *Revue universelle des Arts*.

G. Brunet.

ANTIQUITÉS LACUSTRES [1].

M. F. Forel a fait don au cabinet d'antiquités du Musée cantonal (canton de Vaud) de trois petites haches, connues des antiquaires sous le nom de *celt*, d'une pointe de javelot, d'un couteau dont la lame, légèrement arquée, part d'une douille dans laquelle entrait un manche en bois, de deux bracelets entr'ouverts et d'une grande épingle à cheveux. Outre ces pièces, *qui sont toutes en bronze*, le Musée de Lausanne doit encore à la générosité de M. Forel quelques fragments de poterie et deux espèces de disques en terre cuite, de 4 pouces de diamètre, percés d'un trou circulaire.

Ces divers objets sont en quelque sorte les spécimens des antiquités que M. Forel a retirées du milieu des pilotis qui se trouvent dans le lac Léman, vis-à-vis de la ville de Morges, et qui appartiennent à un nouveau genre de découvertes que quelques journaux ont déjà mentionnées comme révélant l'existence d'habitations qui s'élevaient autrefois au-dessus de la surface de nos lacs.

Pour se faire une idée de ce qu'étaient ces curieuses constructions, il suffit de dire un mot de celles qu'élèvent encore de nos jours plusieurs habitants de l'Archipel indien et entre autres les Papoos de la Nouvelle-Guinée. Leurs demeures en bois, de forme carrée ou circulaire, reposent sur une espèce de plate-forme, supportée par des pieux plantés dans les eaux, à quelques centaines de pieds du rivage, et assez élevés pour que les vagues puissent passer sous les habitations. Ces groupes de cabanes, disposés en général parallèlement à la rive, sont mis en communication avec celle-ci par un pont étroit qui repose aussi sur des pieux. Tout en satisfaisant leur goût pour la pêche, ces populations se créent ainsi un abri contre les bêtes fauves et les invasions de l'intérieur des terres. Ce genre de construction est du reste fort ancien. Dans un article de la *Revue Suisse*, M. Vouga, professeur à Neuchâtel, citait à ce sujet un passage d'Hérodote, d'après lequel on voit que les Pœoniens du lac Prasias, en Thrace, construisaient déjà leurs demeures d'une manière parfaitement analogue. Voici ce que dit à cet égard l'ancien historien grec : « Les maisons des Pœoniens sont construites sur des pieux très-élevés

(1) M. Frédéric Troyon, de Lausanne, qui a montré, par divers écrits, une véritable science archéologique en même temps qu'un vif sentiment des arts, a publié en Suisse cette notice très-intéressante sur les antiquités *lacustres*, récemment découvertes dans son pays.

« enfoncés dans le lac, et sur lesquels on a posé des planches jointes « ensemble : un pont étroit est le seul passage qui y conduise. Les habi- « tants plantaient autrefois ces pilotis à frais communs ; mais, dans la « suite, il fut réglé qu'on en apporterait trois du mont Orbelus à chaque « femme que l'on épouserait. La pluralité des femmes est permise en ce « pays. Ils ont chacun sur ces planches leur cabane avec une trappe bien « jointe qui conduit au lac, et dans la crainte que leurs enfants ne tom- « bent par cette ouverture, ils les attachent par le pied avec une corde. « La pêche est si abondante dans ce lac, qu'en y descendant par la trappe « un panier, on le retire, peu après, rempli de poissons. »

Ce sont les restes d'habitations du même genre dont on retrouve les traces sur plusieurs lacs de la Suisse. La baisse extraordinaire des eaux amena, sur les bords du lac de Zurich, la découverte de Meilen, dont M. le docteur Keller a publié la description. M. Em. Muller, de Nidau, retrouvait en même temps des débris analogues dans le lac de Bienne, et des observations du même genre ne tardèrent pas à être faites sur le lac d'Yverdon et le lac Léman. M. de Morlot a même constaté des débris analogues autour de l'îlot du petit lac d'Inkwyl, dans le canton de Berne.

Morges est le point le plus riche de tous ceux qui ont été examinés jusqu'à présent sur le lac Léman. A environ 300 pieds de la rive, on voit sous 8 à 12 pieds d'eau, des restes de pilotis disposés irrégulièrement sur un espace d'à peu près 1200 pieds de longueur et de 100 à 200 pieds de largeur. Ces pieux, généralement en chêne, sortent encore de 2 à 3 pieds de la vase et des cailloux qui les entourent; auprès d'eux on voit de nombreuses pièces de bois dont plusieurs sont carbonisées, et il est à remarquer que, dans la plupart des localités explorées, ces constructions paraissent avoir été détruites par le feu. C'est entre ces pieux, distants de quelques pieds, qu'on trouve, à la surface de la vase ou des cailloux, divers instruments d'usage domestique, des armes consistant en pointes de lance, poignards et parfois même des épées, des ornements tels que bagues, bracelets, épingles à cheveux, et des poteries nombreuses provenant de vases des dimensions les plus diverses (1) et dont l'argile a généralement été pétrie avec de petits cailloux siliceux. Il existe encore à Morges, et sur quelques autres points, des restes de canots, taillés en auge comme les pirogues des sauvages, et pointus à leurs extrémités. Plusieurs pièces, par l'originalité de leur forme, demandent encore à être déterminées. — On doit du reste remarquer que tous ces objets, ainsi que les fragments de poterie, ont dans leurs arêtes des cassures parfaitement vives, et qu'ils n'ont point été roulés par les eaux, ce qui ne permet pas de supposer que ces habitations

(1) J'ai pêché à Corcellettes avec M. L. Rochat des vases de 2 à 25 pouces de diamètre.

aient jamais été sur les rives, car, dans ce cas, les vagues n'auraient pas tardé à émousser toutes les pièces anguleuses et à les disperser, tandis qu'on ne les retrouve qu'auprès des pilotis où les fragments du même vase sont encore parfois en place. Il en résulte que depuis un âge très-reculé le niveau de nos lacs ne s'est point sensiblement augmenté et que les plus grandes tempêtes n'en agitent les eaux qu'à peu de profondeur. Les pilotis, de longueur du reste inégale, dont on voit les débris, ont donc été beaucoup plus élevés, et l'on ne peut mettre en doute qu'ils n'aient supporté des cabanes pareilles à celles des Pœoniens et des Papoos, quand on trouve, comme à Meilen, les foyers formés de dalles brutes calcinées par le feu. On peut même s'assurer que ces cabanes ressemblaient beaucoup à celles des Gaulois, décrites par Strabon qui nous apprend qu'elles étaient construites de pieux et de branchages entrelacés, garnis avec de l'argile. M. Muller a, en effet, sorti du lac de Bienne un de ces morceaux d'argile qui avait sans doute été cuit par l'incendie et qui porte en creux l'empreinte des branchages.

La population qui vivait ainsi sur les eaux devait être fort adonnée à la pêche. Il est vraisemblable que nos lacs étaient alors plus poissonneux que de nos jours, et, dans tous les cas, l'ombre projetée par ces habitations devait, pendant les chaleurs de l'été, attirer plusieurs poissons qui recherchent volontiers des abris contre les ardeurs du soleil, fait bien connu des pêcheurs. — La chasse et le soin des animaux domestiques étaient cependant aussi des moyens de subsistance en usage, car on pêche assez souvent des ossements de cerf, de sanglier, de vache, de mouton et de cochon. — Il est même probable que l'agriculture n'était pas complétement négligée, plus d'une faucille ayant été recueillie à Morges et dans le lac de Bienne.

Malgré l'identité de ces constructions, elles appartiennent à des âges assez divers, quoique antérieurs à notre ère, et elles paraissent avoir été usitées durant des siècles nombreux dans l'ancienne Helvétie. — Les instruments recueillis à Meilen sont tous en pierre et en os, à l'exception d'un seul anneau de cuivre, et remontent ainsi à une époque où les métaux étaient d'une extrême rareté, puisqu'on se servait encore de pierres, à la manière des sauvages, pour les haches, couteaux, pointes de trait, etc. Des objets du même genre ont été retrouvés sous plusieurs pieds de tourbe, dans la vallée de l'Orbe, à environ 6000 pieds de la rive actuelle du lac, avec des pieux provenant d'habitations construites à une époque où l'emplacement de l'antique *Eburodunum* était entièrement recouvert par les eaux. L'importance de cette découverte nécessitera, cela va sans dire, de nouvelles recherches.—Sur la plupart des autres points explorés, tous les instruments tranchants étant de bronze, on ne peut méconnaître un âge de progrès, et cela d'autant plus que les formes de ces divers objets révèlent un goût incontestable de la part de

ceux qui les ont fabriqués. On pourrait supposer, il est vrai, que ces populations qui vivaient sur les eaux n'avaient ni forges, ni fonderies, et qu'elles tenaient du commerce avec le Midi les instruments dont on retrouve des exemplaires analogues dans la plupart des pays de l'Europe. Il n'en est cependant point ainsi, car M. Forel a pêché, près de Morges, le moule en bronze d'une hache, moule d'un fini surprenant qui témoigne qu'une partie du moins des objets recueillis était fabriquée dans le pays. Du reste, on a découvert, dans plusieurs parties de l'Europe moyenne et du Nord, des restes de fonderies qui ne permettent pas de supposer que ces populations aient été tributaires du Midi pour les instruments dont elles faisaient usage. — L'emploi du bronze pour les instruments tranchants remonte à une époque où le fer était encore inconnu ou d'une assez grande rareté. Dans la plupart des localités, ces habitations lacustres paraissent avoir été détruites avant qu'on ne se fût approprié ce nouveau métal. M. Muller a cependant découvert dans le lac de Bienne un petit nombre d'objets en fer parmi lesquels nous devons mentionner une longue épée à deux tranchants, arrondie à une extrémité, et qui répond parfaitement à la description que font les auteurs latins de l'épée des Gaulois qui accompagnaient Annibal sur les champs de bataille de l'Italie.

Si l'on tient compte de la lenteur du développement industriel chez les populations étrangères à la civilisation du Midi, les détails qui précèdent suffiront pour montrer que ces habitations remontent à une antiquité telle qu'on ne saurait même la fixer par un chiffre approximatif. Ce genre de construction, usité dans notre pays durant des siècles nombreux, a cependant disparu avant l'ère chrétienne, mais les recherches ne sont pas assez complètes pour en apprécier le moment avec certitude. — Nous avons déjà fait observer que la destruction paraît avoir eu lieu par le feu, et il est naturel de se demander si ce ne sont pas là les restes des bourgades que les Helvétiens incendièrent avant leur émigration, mais cette supposition ne paraît guère vraisemblable, parce que le peuple qui émigre ne jette pas à l'eau ses instruments et ses armes. Si nous ne craignions pas de citer comme un fait ce qui est notre opinion personnelle, nous dirions que les armes des Helvétiens du temps de César devaient différer de la plupart de celles qui ont été découvertes, et si ces cabanes sur les eaux avaient encore existé à cette époque, il serait surprenant que les auteurs romains n'en eussent fait aucune mention. Quoi qu'il en soit, cette destruction porte le caractère d'une surprise violente, à en juger par les nombreux objets tombés dans l'eau, et il n'est point impossible que les destructeurs soient les Helvétiens qui auraient chassé ou subjugué une population plus ancienne, car on ne saurait envisager comme les premiers habitants du pays ceux qui, après la bataille de Bibracte, cherchaient à regagner, dans la Germanie, leur ancienne patrie dont ils n'avaient point perdu le souvenir.

F. Troyon.

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

VIII

ORDONNANCES DE LÉOPOLD, DUC DE LORRAINE,

RELATIVES A DES ARTISTES DE SON TEMPS.

Les *Bulletins de la Société d'Archéologie lorraine* ont mis au jour de précieux travaux de patiente érudition, qui serviront un jour à l'histoire des artistes lorrains, histoire si peu connue auparavant et si digne de l'être. MM. E. Meaume et Henri Lepage surtout se sont attachés à cette histoire, qui, grâce à eux, peut être écrite à présent; mais ils n'ont pas jugé utile de publier, dans les extraits qu'ils ont faits du *Trésor des Chartes de Lorraine*, une série d'ordonnances du duc Léopold, qui a montré tant de sollicitude pour les arts et les artistes; ces documents leur ont semblé sans doute trop récents et aussi trop nombreux. Cependant nous croyons devoir les reproduire tels que nous les communique M. Aimé Champollion, chef du bureau des Archives départementales au ministère de l'intérieur. « Peu de pays, a dit M. de Chennevières-Pointel dans ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, peu de pays ont été doués d'un génie des arts aussi vrai et aussi fécond que la Lorraine. La France s'enorgueillit depuis longtemps de noms illustres dont cette belle province a enrichi sa couronne; mais, en réalité, quand la charmante pléiade des artistes lorrains se produisit et se développa, ce fut sous l'influence des ducs de la cour de Nancy. »

Voici ces ordonnances, qui ne font pas moins d'honneur à la libéralité du duc Léopold qu'à son goût pour les arts et à ses sympathies pour les artistes :

Leopold, etc. La charge de herault d'armes de nos duchez de Lorraine et de Bar etant à present vacquante par le decès de notre amé et feal Charles Herbel, dernier possesseur d'icelle, et desirant la conferer à une personne capable d'en remplir les devoirs à notre satisfaction, Sçavoir faisons qu'estant bien informé des bons sens, capacité, probité, bonne conduite et experience de notre bien amé sujet naturel Claude Charles, notre peintre ordinaire, et de sa fidelité et affection à notre service, pour ces causes et autres à ce nous mouvantes, nous avons donné... par ces presentes audit Claude Charles ladite charge vacquante de herault d'armes... pour doresnavant l'avoir, tenir... aux honneurs, droits, privileges... en dependans..., et sans que pour ce ledit Charles soit obligé de nous payer aucune finance, de laquelle nous luy avons fait don, remise et octroy pour bonnes considerations et de notre grace speciale... Donné en notre ville de Luneville le 20e decembre 1702...

Leopold, etc. Les bonnes et louables qualités qui se rencontrent en la personne de notre bien amé Claude Joseph Voirin, natif de Germiny en notre prevoté de Foug, et l'habileté qu'il s'est acquise en l'art de peinture, dont même il auroit donné des preuves par differents ouvrages de son pinceau, nous portant à le traiter favorablement et l'attacher à notre service pour [lequel] il a d'ailleurs fait paroitre tout le zele et l'affection d'un bon et fidel sujet; pour ces causes et autres bonnes considerations à ce nous mouvantes, nous avons ledit Claude Joseph Voirin retenu... pour l'un de nos peintres ordinaires, pour faire les fonctions de cet office, en jouir aux honneurs, droits, privileges... qui en deppendent..., et aux gages de 200 livres par an que nous y avons attribuez.... Donné en notre ville de Luneville le 24e juin 1715...

Leopold, etc. Les bonnes et louables qualités qui sont en la personne de notre bien amé Jean Louis Guyon, peintre, demeurant actuellement en notre ville de Nancy, et l'habileté qu'il s'est acquise en son art, tant à Paris que dans d'autres villes celebres où il a travaillé avec approbation, dont même il nous auroit donné des preuves depuis plusieurs années par differents ouvrages de son pinceau, particulierement dans les tableaux des conquetes sur les Turcs par Charles cinq, notre... père, de triomphante memoire, nous portant à le traiter favorablement et à l'attacher à notre service, pour lequel il a d'ailleurs fait paroitre beaucoup de zele et d'affection. A ces causes..., nous avons ledit Jean Louis Guyon retenu... pour l'un de nos peintres ordinaires... Donné en notre ville de Nancy le 26e janvier 1717...

Leopold, etc. Voulant traiter favorablement notre amé Claude Christophe, peintre, demeurant ordinairement en notre bonne ville de Nancy,

sur le rapport qui nous a été fait de son experience et habileté dans l'art de la peinture, desquelles il a donné des preuves au public, et desirant l'attacher à notre service. A ces causes..., nous avons ledit Christophe creé, etably et retenu... pour l'un de nos peintres ordinaires. Donné à Luneville le 27e janvier 1724...

Leopold, etc. Si la capacité du ministere, la science des loix, l'administration des finances, l'art de faire la guerre, font le principal appuy d'un Etat souverain dans la paix comme dans le tumulte des armes, aussy l'habileté distinguée dans les arts liberaux donne-t-elle un lustre à l'ouvrage et à la production des plus grands talents... Dans ces sentiments, ayant consideré que Claude Christophe, peintre, natif de Verdun, dont la famille est originaire de St.-Mihiel et tres honorable, est venu s'etablir en notre bonne ville de Nancy, où, depuis quinze ans qu'il y reside, il a fait connoitre sa capacité, laquelle etant parvenue jusqu'à nous, nous l'avons employé à faire les portraits de notre famille royale, desquels nous avons été si satisfait, que nous l'avons reservé pour un de nos peintres ordinaires, et sommes dans le dessein de l'envoyer en des cours etrangeres pour y faire des portraits que nous souhaitons avoir. Il ne s'est pas contenté de travailler pour le public; se trouvant dans un etat libre, il a cru, par un principe de charité, devoir donner une partie de son temps et du fruit de ses epargnes à orner, comme il a fait, plusieurs eglises des paroisses, des hopitaux et maisons religieuses de nos Etats, où il a donné deux cents tableaux de piété enrichis de bordures, sans ceux auxquels il travaille encore ou qu'il est dans le dessein de leur donner. Et comme il nous paroit juste de luy accorder quelque recompense digne de sa vertu, de sa bonne conduite, de ses services et de sa reputation, nous n'en avons point trouvé de plus convenable que de l'elever au rang de noblesse qu'il est en etat de soutenir et qui le fera paroitre avec plus d'honneur et de distinction dans les cours où nous devons l'envoyer. A ces causes..., nous avons ledit Claude Christophe, ensemble ses enfants de l'un et l'autre sexe à naitre en legitime mariage, leur postérité et lignée, annobly... par ces presentes..., et pour signe et marque de noblesse, nous leur avons permis d'avoir et porter les armes..., sçavoir : d'argent au chevron d'azur accompagné de trois merlettes de sable, deux en chef et une en pointe, à la bordure engrelée de gueules, et pour cimier une merlette de l'ecu issante d'un armet morné orné de son bourrelet et lambrequins aux metal et couleurs de l'écu; sans que pour raison de nos presentes lettres d'annoblissement ledit Claude Christophe soit tenu de nous payer aucune finance ny de nous ceder le tiers de ses biens, suivant qu'il est voulu par nos ordonnances, luy en ayant fait don et remise par grace speciale. Donné à Luneville le 30e may 1726...

Leopold, etc. L'honneur et la reputation sont pour tous les hommes le terme auquel chacun d'eux cherche à arriver par differentes routes et par l'exercice des talents particuliers que la Providence leur a distribués; outre l'approbation qu'ils s'attirent par cette conduite, ils ont encore l'avantage de contribuer à la gloire et à la conservation des Etats; mais il est reservé aux souverains seuls de donner l'eclat à l'estime et à la consideration qu'ils en font... C'est pour ces considerations que nous nous sommes porté à donner une semblable marque de notre bienveillance à notre cher et amé Didier La Lance, natif de l'Eveché de Metz, l'un de nos ingenieurs ordinaires, professeur de notre Academie des arts de peinture, sculpture et mathematique, actuellement chargé par notre ordre de les enseigner aux cadets-gentilshommes de notre compagnie en la citadelle de notre bonne ville de Nancy; lequel, depuis vingt-six ans, nous a rendu de bons et agreables services dans les employs et dans celuy d'inspecteur des ponts et chaussées de nos Etats, pendant plusieurs années, ainsy qu'en differentes commissions dont nous l'avons chargé... A ces causes..., nous avons ledit Didier La Lance, ensemble ses enfants... annoblys... et pour signe... de noblesse... avons audit Didier La Lance... accordé... les armes... sçavoir : de gueules à trois licornes passantes d'argent, deux en chef et une en pointe et l'étoile d'or mise en cœur, et pour cimier une licorne de l'ecu issante d'un armet morné orné de son bourrelet et lambrequins aux métaux et couleurs de l'ecu... (Suit la dispense de finance.)... Donné à Luneville le 1er juin 1727...

Aujourd'huy premier mars 1708, S. A. R. voulant traiter favorablement les professeurs de son Académie des arts de peinture et sculpture, establie en sa ville de Nancy, et leur donner les moyens de continuer à y faire avec exactitude et assiduité les leçons et autres exercices publics et particuliers en conformité des statuts et reglements de ladite Academie; pour ces causes et autres bonnes considérations, S. A. R. leur a accordé... par ce present brevet une somme de 400 livres annuellement par forme de gages, au-delà des 400 qu'elle leur a déjà cy-devant accordées par ses lettres patentes de l'establissement de ladite Academie, du 8e fevrier 1702, tant pour entretenir les modeles au naturel qui se mettent en attitude, que pour subvenir à d'autres frais et depenses qu'il convient faire en ladite Academie... Donné à Luneville les an et jour cy-dessus... (1).

(1) Les professeurs de l'Académie des arts de Nancy demandèrent, en ces termes, à la Chambre des Comptes de Lorraine, l'entérinement du brevet que le duc Léopold leur avait accordé :

« Supplient humblement Claude Charles, peintre et heraut d'armes de Lorraine

Aujourd'hui premier octobre 1709, S. A. R., voulant traiter favorablement son cher et bien aimé André Houat, graveur en portraits, et luy donner des marques de l'estime qu'elle fait de son merite et de son habileté en son art, pour ces causes et autres bonnes considerations, Sad. A. R. a audit Houat accordé et octroyé..., par ce present brevet une pension de 300 livres par chacun an, pour laquelle il sera couché sur l'estat des gages et pensions des officiers, domestiques et pensionnaires de sa maison, par son tres cher et feal l'intendant de ses finances...

Leopold, etc... Sçavoir faisons que veu par notre Chambre des Comptes de Lorraine la requeste à elle presentée par Joseph Gilles, dit Provençal, l'un de nos quatre professeurs de l'Academie des arts et sciences, des peintres (*sic*) et sculptures etablie à Nancy, tendante à ce qu'il plut à notredite Chambre ordonner le registrement estre fait en ses greffes du decret par luy obtenu de nos graces le 4e decembre dernier, par lequel nous avons ordonné qu'en payant par luy les debits de ville sur le pied de l'un des meilleurs habitants du lieu de Vendeuvre, il jouira au surplus de la franchise de toutes tailles et impositions... (Suit l'enregistrement par la Chambre.)

M. Aimé Champollion, à qui nous sommes redevables de ces renseignements inédits, nous apprend, en outre, que le dépouillement complet des archives de Nancy amène tous les jours la découverte de nouveaux noms d'artistes. Ainsi, on peut ajouter déjà aux notes que M. Henri Lepage a consacrées aux peintres lorrains des xve, xvie et xviie siècles, dans le 4e volume des *Bulletins de la Société d'Archéologie lorraine,* un petit nombre de noms qui ne figurent pas dans ces notes où il ne cite aucun artiste avant Bertrand Maillet, qui mourut vers 1481. M. Aimé Champollion nous signale des payements faits en 1480 à Gerard Jacquemin, imagier; en 1481, à Touvenin, peintre verrier, pour réparation de la grande verrière du couvent des Cordeliers de Mirecourt; à François Allemand, peintre demeurant à Paris; à Colin Bohhomme, autre peintre parisien demeurant sur le Pont Saint-Michel; en 1482, à Pierre Garnier, peintre du duc de Lorraine;

et Barrois, Joseph Provençal, aussy peintre, Regnault Mesny, sculpteur ordinaire de l'hostel de S. A. R., et François Chassel, aussy sculpteur, professeurs de l'Académie des arts de Peinture et Sculpture, disans qu'il auroit plu à S. A. R., voulant traiter favorablement les suppliants professeurs de son Académie des arts de Peinturè... »

en 1486, à Me Pierre, peintre verrier de Strasbourg, pour travaux aux Cordeliers de Nancy; en 1491, au valet de feu Gerard Jacquemin l'imagier, pour ouvrages au portail de l'église Saint-Étienne de Toul; en 1505, à Honoré, peintre verrier à Nancy, pour des écussons, etc.

Espérons que le bureau des Archives départementales va préparer tous les matériaux d'une grande histoire de l'art en France; ces matériaux rassemblés et classés, il ne manquera pas de bonnes plumes pour écrire le livre.

P. L.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Exposition de New-York. — Un tableau de M. de Biefve. — Le Musée de Lille. — *Le Messager*, de Gand. — Les miniatures carlovingiennes. — Bernard Palissy. — L'ancienne Académie de Peinture et de Sculpture. — Un jugement en matière de critique. — Découvertes d'objets d'art. — Musées. — Monuments. — Ventes publiques. — Expositions. — Nécrologie.

⁂ New-York a eu son exposition qui a été fermée le mois dernier. *Le Courrier des États-Unis* en a donné un compte rendu auquel nous emprunterons le fragment suivant :

« L'Exposition de New-York a été féconde en bonnes intentions plus qu'en bons résultats, et somme toute, comme ses devancières, elle est restée terriblement en arrière de ce que devrait être une exposition de peinture dans une ville comme New-York, si les arts y occupaient une place proportionnée à celles du commerce, de l'industrie ou de la littérature.

« Il y a eu pourtant de notables exceptions planant au-dessus du niveau peu élevé de l'ensemble. C'est pour nous un devoir de mentionner les principales, en tête desquelles il faut placer tout d'abord les toiles de M. William H. Hunt.

« M. Hunt est élève de Couture. Il est impossible de s'y tromper, tant son style procède directement de l'école du maître. Le plus important de ses trois tableaux, *la Diseuse de bonne aventure* (*the fortune Teller*), n'a pas été compris. Cela devait être. Cette belle toile rompt si violemment avec les habitudes de la peinture marchande qui prévaut en Amérique, que le jugement banal est en déroute, et ne sait comment comprendre la fougue artistique, l'énergie de coloris, l'ampleur de brosse, et le dédain des minuties bourgeoises qui caractérisent cette étude. Donc, on l'a trouvée laide généralement, et public et critique ont passé devant elle, sans se douter que le pinceau qui l'avait produite était peut-être le pionnier de la grande peinture, le missionnaire le plus élevé de l'art dans son pays natal.

« Ce qui perd le goût du public, ce qui ruine l'avenir des artistes, c'est le flot de médiocrité qui submerge ici la lice ouverte à la peinture. Pour corriger l'un et sauver l'autre, le meilleur, le seul moyen peut-être est un écart violent en dehors de la voie suivie, une protestation éclatante contre le vulgarisme de la peinture d'enseigne. Voilà ce que tente enfin le talent hors ligne de M. Hunt; ce qui a suscité contre lui des critiques ignorantes ou des clameurs jalouses; mais ce qui, aux yeux de tout juge compétent, est un grand mérite.

« S'il y a quelque exagération de procédés dans la toile que nous citons, c'est une exagération tout artistique, nulle part plus excusable qu'au milieu de l'entourage qui lui fait contraste. *La Diseuse de bonne aventure*, bien que ce soit son tableau le plus important, n'est pas la meilleure œuvre de M. Hunt. La *Marguerite*, voilà, selon nous, ce qu'il y a de mieux à l'exposition. La simplicité tranquille du sujet, la vérité du coloris, le contraste de la lumière et de l'ombre, la vie qu'on sent frémir sous cette épaule de jeune fille, le naturel parfait de la pose, l'irréprochabilité du dessin, tout cela forme un ensemble traité avec une ampleur de brosse magistrale, et un sentiment exquis de la nature dans l'art.

« M. Hunt a exposé en outre une tête d'enfant de petite dimension, comprise et rendue en maître. »

Le Courrier des États-Unis cite, après M. Hunt, MM. Rothermel, Ehninger, Edwin White, Carpenter, Greene, Henry Darby, Lawrence; et parmi les paysagistes, MM. Kensett, Durand, Casilear, Church, Gifford, George Inness, Philp (aquarelliste anglais), etc.

⁂ L'exposition du tableau que M. de Biefve a exécuté par ordre de Sa Majesté le roi de Prusse, a mis encore une fois en relief la solidité du talent de cet artiste belge. Le sujet, *une Séance du conseil de guerre au siége d'Anvers, par Alexandre Farnèse, en* 1584, présentait de graves difficultés. Elles ont été vaincues avec bonheur, et la distribution de cette grande page est harmonieuse, parfaitement équilibrée et variée, malgré l'obstacle que la barre qui sépare des personnages secondaires les chefs opposait au mouvement et à l'espacement des figures. Le peintre, ayant conscience de sa force et de sa mission, n'a pas voulu sacrifier à l'effet la stricte observance des habitudes et des costumes du temps. Ces derniers surtout sont d'une fidélité irréprochable. Il en est de même de la physionomie des différents personnages qui, pour la plupart, sont des portraits.

Nous avons trouvé dans ce tableau l'expression noble et juste, la couleur vraie, sans être éclatante, les accessoires bien rendus et le dessin généralement correct. Appelé rarement à contempler des productions de la grande école, dans ce siècle où les petites choses attirent l'admiration et les applaudissements de la foule, nous saisissons avec empressement l'occasion de signaler une œuvre qui prouvera une fois de plus à la postérité que les récompenses prodiguées aux faiseurs de singes et de pastiches l'ont été par entraînement, et non par défaut absolu d'hommes de mérite ou par la déchéance de l'art. M. C. M. de Ag.

⁂ Il vient de tomber sous nos yeux le troisième volume du *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, publié à Lille. Nous y trouvons, au sujet du Musée de cette ville, des détails peu connus et que nous signalerons succinctement.

La Révolution éclata ; la commune de Lille rassembla tous les tableaux délaissés par l'émigration de la noblesse, par la suppression des ordres religieux ; un inventaire achevé en prairial an III enregistra 585 tableaux, dont la plupart sont attribués à des maîtres connus. Il y avait dans ce butin artistique beaucoup d'ivraie mêlée au bon grain. On ne savait où placer tant de toiles ; sous le consulat, on prit le parti de les vendre à raison de douze francs la pièce ; encore faisait-on parfois un rabais de moitié. La ville de Tourcoing ayant obtenu l'autorisation d'acquérir six ou sept tableaux pour son église, le maire de cette commune envoya à Lille un de ses administrés armé d'une lettre, en date du 14 janvier 1806, adressée au conservateur du Musée et ainsi conçue : « Monsieur, je vous prie de permettre au porteur de choisir parmi les tableaux qui se trouvent au Musée ceux qui lui feront plaisir. » Le conservateur ayant déclaré qu'il fallait payer ces tableaux à raison de douze francs chacun, une lettre du mois d'octobre constate que les fabriciens de Saint-Jacques, qui étaient allés les visiter, furent *frappés d'étonnement*, et qu'ils reconnurent qu'à ces conditions par trop onéreuses, ils ne pouvaient rien faire ! On finit toutefois par s'entendre ; sept tableaux furent acquis pour la somme totale de quarante-deux francs, et parmi eux se trouvait, on le soupçonne fort, une *Vierge* de Van Dyck !

De 1803 à 1811, 97 tableaux furent donnés ou vendus ; mais, par une compensation fort heureuse, Lille reçut une riche part dans la distribution des chefs-d'œuvre que la victoire avait amenés en France ; un arrêté des consuls, en date du 14 fructidor an IX, lui donna 46 tableaux dus presque tous à des maîtres illustres.

En 1811, on opéra une vente de tableaux, résidu de ce qui avait été saisi en 1793 et regardé comme indigne de figurer dans le Musée ; 354 tableaux produisirent en tout 1,365 fr. 50 ; le document officiel qui constate ce résultat est rédigé en style d'huissier ; il ne désigne ni les artistes, ni les sujets. On a dit que dans cette vente humiliante figurèrent des productions dignes d'un tout autre sort, mais il n'y a rien de certain à cet égard.

Aujourd'hui, le Musée de Lille renferme environ 200 tableaux, plus une galerie de trente-sept portraits représentant les comtes de Flandre et les ducs de Bourgogne. La notice insérée au *Bulletin* que nous avons cité, signale comme œuvres du mérite le plus distingué : le *Martyre de saint Georges*, dû à Paul Véronèse, le portrait de *Marie de Médicis*, par Van Dyck, la *Magdeleine mourante*, de Rubens, et « ces *Martyrs enterrés vivants*, de Crayer, chef-d'œuvre saisissant de vérité, prodigieux d'exécution. »

*** Un de nos savants collaborateurs de Bruxelles, M. Émile Gachet, a publié, dans *la Presse Belge*, un travail très-remarquable sur les richesses artistiques que possède la ville de Lille. Nous espérons donner dans un des prochains numéros de la *Revue* un article de M. Gachet sur

le Musée de Lille, qui est, comme on sait, un des beaux musées de la France, après celui du Louvre.

⁂ La dernière livraison du *Messager des Sciences historiques, des Arts et de la Bibliographie de Belgique*, publié à Gand, contient une Notice historique sur l'église de Saint-Sulpice à Diest, par M. Raymaekers, et une rectification du compte rendu de l'ouverture du caveau funéraire de Rubens, inséré dans la précédente livraison du *Messager*. Cette rectification, signée du savant marguillier de l'église Saint-Jacques d'Anvers, M. Van Lerius, relève une foule d'inexactitudes et d'erreurs, contenues dans le récit que nous avons nous-mêmes emprunté au *Messager* (2e vol. de la *Revue*, p. 392). Du reste, il a été pris plusieurs vues de ce caveau lors de son ouverture : une par M. E. Dujardin, une autre par M. H. Schæfels jeune, toutes deux en la possession de l'église Saint-Jacques; une troisième, par M. P. Krauer, laquelle appartient à un membre de la famille Rubens.

⁂ Notre savant collaborateur M. Louis Paris, qui connaît mieux que personne les archives et les bibliothèques de la France, et qui nous a déjà fourni tant de précieuses communications, publie, dans le *Cabinet historique* (livraison de mai 1856), cet excellent recueil que nous ne saurions mettre trop souvent à contribution, une pièce que nous croyons devoir reproduire, sous toutes réserves.

« Voici un artiste tourangeau du nom de Colombe, dit-il en note, que nous signalons à M. Lambron de Tours, docte auteur de *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de M. Michel Colombes, tailleur d'imaiges du roi*. Mieux que nous, M. Lambron trouvera le point de parenté qui unit certainement le pauvre enlumineur de Bourges au célèbre statuaire de Tours. Nous lui en laissons le plaisir.

« De par la Royne.

« Monsieur Dubochage, j'ay ung povre enlumineur à Bourges, nommé Joseph Coulombe; par plusieurs fois, ay escript et prié à ceux de la ville que en ma faveur ilz le tenissent exempt des charges de la ville, ce néantmoins ils le contraignent de faire le guet à la porte, parquoy il ne peut vacquer en mes affaires. Je vous prie que en veuillez escrire à ceulx que verrez estre à faire, car je suis lasse de plus les requerir. Et croyez que me ferez ung singulier plaisir si vous le faictes descharger desdites charges, car il me faict beaucoup de service. Et à Dieu, monsieur Dubochage, qui vous donne ce que desirez.

« Escript à Amboise, ce 12e jour de juing.

« CHARLOTE. »

M. Louis Paris, qui est toujours si attentif à nous faire connaître la

source des documents qu'il publie dans le *Cabinet historique*, ne nous dit pas l'origine de cette pièce qui lui a été sans doute communiquée en copie, sans aucune indication de provenance. Nous le prions de relire avec défiance la lettre attribuée à la reine *Charlote* de Savoie, femme de Louis XI, pour se convaincre que cette lettre est de fabrication moderne ; elle ne résisterait pas à une discussion sérieuse, et nous doutons fort que la reine Charlotte eût apporté de Savoie à la cour de France une orthographe si scrupuleusement étymologique. Quant au texte même de la lettre, il porte tous les caractères d'un pastiche imaginé dans l'intention de donner plus de valeur à un faux autographe. Nous offrons de parier que cette pièce sort de la même fabrique que tant d'autres qui ont inondé les collections des amateurs de Paris et de l'étranger en 1846. Il appartiendrait à un recueil aussi recommandable que le *Cabinet historique*, de faire une guerre impitoyable à tous les faux en écriture historique.

⁂ Un recueil historique justement estimé, la *Revue contemporaine*, contient, dans son numéro du 15 avril dernier, un article intéressant de M. Louandre sur les *Miniatures carlovingiennes;* nous y renvoyons nos lecteurs ; ils y trouveront des appréciations judicieuses à l'égard de ces productions curieuses qui font revivre le Moyen-âge dans ses moindres détails, car les artistes à qui elles sont dues, quel que soit le sujet qu'ils traitent, reproduisent exactement la physionomie de la société qui les entoure. Un Flamand, chargé d'enluminer une histoire romaine, habillait toujours César à la mode de Bruges ou de Tournai ; Jupiter se montrait alors avec des souliers à la poulaine.

Le nombre des miniatures est tel, qu'un seul manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris en contient plus de 9,000, et que le nombre total de celles que renferment les seuls manuscrits grecs, latins et français, de cette bibliothèque, s'élève au moins à un million.

M. Louandre étend spécialement ses appréciations sur l'Evangéliaire écrit par Godessale vers 777, et qui est au Louvre, au Musée des souverains, sur le manuscrit des quatre Évangiles, dit de saint Médard de Soissons (à la Bibliothèque impériale) et sur l'Évangéliaire donné par Charlemagne à saint Riquier (déposé en 93 à la Bibliothèque d'Abbeville). La Bible de Charles le Chauve, au Musée des souverains, et l'Évangéliaire de Lothaire (Bibliothèque impériale, ancien fonds latin, n° 266), sont également très-dignes d'attention.

Nous ajouterons qu'un ouvrage du savant conservateur du Musée de Berlin, de M. Waagen, qui nous a déjà fourni d'utiles matériaux, renferme des détails étendus sur les manuscrits à miniatures de l'époque carlovingienne conservés à la Bibliothèque impériale. On peut consulter dans le volume intitulé *OEuvres d'art et Artistes à Paris* (*Kunstwerke und Künstler in Paris*, Berlin, 1839) ce que le judicieux critique prussien dit,

pages 245 et suiv., de l'*Évangéliaire* de l'empereur Lothaire, de la belle *Bible latine* de Charles le Chauve, du *Sacramentaire*, in-4°, venu de Metz (supplément latin, n° 645), des manuscrits des Évangiles (*man.* lat. 257, et suppl. lat. 664 et 689), ainsi que de quelques autres monuments fort curieux des arts du dessin à ces époques reculées.

⁂ Depuis quatre ans, la Société de l'Histoire du Protestantisme français publie un Bulletin (1), qui n'est pas seulement une œuvre de zèle religieux; c'est surtout, et nous n'en parlons qu'à ce seul point de vue, un des meilleurs recueils historiques qui paraissent périodiquement en France. Le rédacteur en chef, M. Charles Read, compose ce recueil avec une érudition, un soin et un goût, qu'on ne saurait trop apprécier. Mais ce qui nous intéresse surtout dans un pareil ouvrage, ce sont les renseignements précieux qu'on y rencontre pour l'histoire de l'art et pour celle des artistes. Ainsi, nous avons remarqué plusieurs articles consacrés à Bernard Palissy, qui s'intitule « Peinctre, demeurant en la ville de Saintes » dans un acte de vente passé devant notaire à Fontenay-le-Comte, et simplement « ouvrier de terre, inventeur des rustiques figulines » en tête de ses *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines*, publiés à Paris en 1580. M. Charles Read constate pour la première fois que Bernard Palissy était connu à Paris sous le nom de *Maître Bernard des Tuileries*, parce qu'il logeait dans le château, ou plutôt dans les *tuileries* du château, que Catherine de Médicis faisait construire depuis l'année 1566. L'exemplaire des *Discours admirables*, que possède la Bibliothèque impériale, « offre cette particularité, dit M. Read, que sur le respectable parchemin de sa couverture est écrit à la main, de la même écriture contemporaine, ce titre qui nous apprend sous quel surnom était connu Palissy : *Le livre de Me Bernard des Thuilleries* ». M. Read ajoute qu'un document authentique prouve que l'illustre potier de terre a concouru à la décoration du château des Tuileries de Catherine de Médicis.

⁂ M. Francis Waddington nous communique la note suivante :

« La Société de l'Histoire du Protestantisme français a entrepris la publication des Mémoires inédits de Jean Rou, secrétaire-interprète des États-généraux de Hollande.

« Jean Rou a écrit une *Histoire de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris;* il nous apprend dans ses Mémoires qu'il l'avait composée *en faveur d'un illustre membre de ce célèbre corps, avec qui depuis longtemps il était lié d'une amitié fort étroite, et qui, étant secrétaire perpétuel*

(1) *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français. Documents historiques inédits et originaux* (XVIe, XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 3 gros volumes in-8° et quatre livraisons) paraissant tous les deux mois à l'Agence, rue Lafitte, n° 3.

de cette Académie, lui abandonna dans cette vue tous ses registres, sur lesquels il dressa son histoire.

« C'est évidemment de Henri Testelin, réfugié à La Haye peu de temps avant la révocation de l'édit de Nantes, qu'il est question. M. Anatole de Montaiglon a publié, dans la collection elzévirienne de M. Jannet, des « *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture,* » manuscrit de la Bibliothèque impériale, dont il attribue l'original à Henri Testelin. Ce rapprochement a frappé l'éditeur des Mémoires de Rou, et il a pensé que ce personnage n'était peut-être pas étranger à la rédaction du manuscrit qui existe, en copie, sous le nº 822, HISTOIRE, à la Bibliothèque de l'Arsenal, et que M. de Montaiglon caractérise comme la première pensée du manuscrit, plus complet, de la Bibliothèque impériale, qu'il a publié. Cependant, le plan général de ces deux travaux est très-différent de celui que paraît avoir suivi Rou; nous n'avons remarqué aucune analogie de style, et rien jusqu'à présent n'est venu confirmer notre première hypothèse.

« Il est donc probable que le travail de Rou est tout à fait distinct, et qu'il existe encore quelque part, en Hollande ou ailleurs, à l'état de manuscrit.

« Bayle avait été consulté sur ce travail. (Voir dans ses lettres celle qu'il adressait à Rou, en date du 18 mai 1691.)

« Voici le plan qu'a suivi Rou, tel qu'il nous l'indique dans ses Mémoires. C'est un extrait de la préface de son ouvrage.

« Comme cet excellent ami (sans doute Henri Testelin) avait sa profes-
« sion d'autant plus à cœur, qu'il s'y distinguait glorieusement entre ses
« plus illustres confrères, il ne put sans quelque sorte de joie me voir
« entrer dans une si sérieuse enquête des particularités de ce bel art; et
« comme il avait l'honneur de tenir le Registre des délibérations de toute
« la compagnie, en qualité de son secrétaire, il m'offrit généreusement la
« communication de tous ses cahiers, afin de mieux remplir les empresse-
« ments de ma curiosité.

« C'est donc après les avoir soigneusement étudiés, que je me suis in-
« sensiblement trouvé en état d'entreprendre l'ouvrage que je publie au-
« jourd'hui et que je diviserai en ces quatre parties :

« Dans la première je ferai une narration simple mais fort fidèle de
« l'errection de ce célèbre corps et des obstacles qui le traversèrent, au
« sujet de sa jonction avec la maîtrise, jusqu'à la réformation de cette
« jonction et à l'entier établissement de l'Académie, dont je donnerai en
« même temps les statuts et dirai par quels règlements cette compagnie
« fut policée.

« La deuxième traittera de l'établissement des conférences et des fêtes
« du Palais Brion, et elle embrassera dans le seul réduit de six discours
« prononcés en présence de feu Monsieur Colbert, Protecteur de l'Aca-

« démie, tout le recueil des divers et nombreux entretiens tenus régu-
« lièrement par semaine dans le cours de plusieurs années, sur les prin-
« paux préceptes de la Peinture et de la Sculpture, et qu'on peut dire
« contenir en abrégé tous les plus beaux secrets de ces nobles arts.

« Dans la troisième, je traitterai de l'établissement des Gobelins et des
« principales fêtes qui ont été solennisées dans cet Hôtel, soit aux ré-
« jouissances anniversaires, soit aux visites royales, ou aux banquets des
« particuliers, et autres occasions publiques.

« Enfin la dernière et quatrième partie contiendra la liste des princi-
« paux membres qui ont eu part à cet établissement, et elle traittera de
« leur extraction, de leurs talens, de leurs ouvrages, de leur fortune et
« de leurs mœurs, mais en s'imposant cette loi, de marquer avec soin
« tout ce qui, à ce dernier égard, pourra servir à l'instruction des
« vivants, sans permettre à l'esprit de médisance de troubler les cendres
« des morts. »

⁂ Nous trouvons par hasard, dans le *Nouvel Almanach encyclopédique* de l'année 1773, l'indication d'une curieuse antiquité que nous ne nous rappelons pas avoir vue mentionnée ailleurs : « On garde, dans la chapelle de Vincennes, lit-on à la page 37, les fonts baptismaux qui servent aux baptêmes des enfants de France; c'est une cuve de cuivre rouge faite comme un grand bassin à l'antique et toute couverte de plaques d'argent à personnages, entaillées si artistement qu'on n'y voit le cuivre que par des filets. Cette cuve fut fabriquée en 897, dit Godefroi. Il se trompe, elle fut faite pour le baptême de Philippe-Auguste en 1166. »

⁂ Le marché pour les planches de l'édition de Leibnitz 1767-1768, 6 v. in-4°, est conservé à la Bibliothèque du Louvre, F. 145. En voici copie :

« Nous soussignés sommes convenus des articles suivans, savoir 1° moy graveur, de graver les planches de Mathématiques de l'édition complette des œuvres de Leibnitz pour la somme de neuf livres : celles d'Histoire naturelle pour la somme de vingt-quatre livres chacune : de plus fournir les cuivres d'une epaisseur suffisante et placer les lettres de renvoy, les rendre exactes et correctes aux jugemens des Expers. — 2° moy chargé par messieurs de Tournes, je m'engage de faire payer audit sieur graveur le prix de chaque planche aussitot que chacune sera finie et jugée parfaite aux jugemens des Expers. A Paris ce 12 juillet 1765. — (*Signé*) Gober. — J. Massard. »

⁂ *La Gazette des Tribunaux* publie ce singulier jugement du tribunal correctionnel de la Seine, sur une plainte en diffamation, portée par un peintre espagnol, M. F. Madrazo, contre M. G. Planche, à propos d'un article de critique (*Revue des Deux-Mondes*, 1er octobre 1855) :

« Attendu que les œuvres d'art, ainsi que les œuvres littéraires, sont soumises à l'examen de la critique littéraire ;

« Que ce droit, consacré de temps immémorial par l'usage et les mœurs, est *un droit imprescriptible*, MAIS dont l'exercice doit être renfermé dans de certaines limites et à la condition de ne porter atteinte ni à l'honneur ni à la considération professionnelle de ceux dont on examine ou apprécie les œuvres ;

« Attendu que la critique, quelle que soit la forme qu'elle emprunte, doit toujours être faite de bonne foi et s'appliquer à des œuvres qui existent réellement ;

« Attendu que dans le numéro de la *Revue des Deux-Mondes*, en date du 1er octobre 1855, et dans un article intitulé : *Exposition des Beaux-Arts*, Gustave Planche, examinant les œuvres de peinture envoyées à l'Exposition universelle et appréciant en particulier les œuvres de Frédéric Madrazo, s'est exprimé ainsi : « Je ne veux parler ni de la reine Isabelle ni de son mari don Francisco ; ce serait me montrer trop sévère à l'égard de M. Madrazo que lui demander pourquoi il n'a pas fait au roi et à la reine d'Espagne deux portraits magnifiques. »

« Attendu que cette phrase, précédée de cette autre phrase : « Le roi et la reine d'Espagne ont tour à tour posé devant lui, » exprime de la manière la moins équivoque que le portrait de la reine d'Espagne était exposé au palais des Beaux-Arts ;

« Attendu cependant qu'il est établi par les débats et reconnu par Gustave Planche que le portrait de la reine d'Espagne ne figurait pas à l'Exposition et qu'il se trouve encore dans l'atelier du peintre à Madrid, à l'état d'ébauche ;

« Attendu que, dans la suite de son article, Gustave Planche s'est livré à une critique sévère des tableaux de Madrazo, auquel il reproche de ne prendre « aucun souci du masque humain, de ne se préoccuper nullement de la forme du corps, de produire des œuvres informes, sans savoir et sans études ; »

« Attendu que cette critique, bien que pouvant être considérée comme injuste et passionnée, n'est cependant que l'exercice rigoureux du droit d'exercer et ne saurait constituer le délit d'injures ;

« Mais, attendu que cette même critique, dans ses expressions générales, s'applique au portrait de la reine d'Espagne, c'est-à-dire à un tableau qui n'existait pas à l'Exposition ; qu'elle a eu pour conséquence d'induire le public en erreur, et que, en le faisant sur une œuvre imaginaire, elle revêt un caractère de mauvaise foi, de nature à porter atteinte à la considération professionnelle de l'artiste contre lequel elle est dirigée ;

« Attendu que ce fait est d'autant plus grave que la mission du critique est plus élevée ; qu'elle a pour but de diriger le public dans ses jugements,

et qu'il doit soigneusement s'abstenir de tout ce qui aurait le caractère de la passion et ne reposerait pas sur un fait rigoureusement vrai ;

« Attendu que les passages ci-dessus rapportés de l'article de G. Planche constituent au préjudice de Madrazo une véritable diffamation susceptible de porter atteinte à sa considération comme artiste, et qu'il a eu le droit d'en demander la réparation ;

« En ce qui touche de Mars, gérant de la *Revue des Deux-Mondes :*

« Attendu qu'en publiant, dans le numéro du 1er octobre, l'article incriminé, de Mars doit être considéré comme l'auteur du délit de diffamation dont G. Planche s'est rendu complice en composant et fournissant ledit article ;

« Délit prévu par les art. 13 et 18 de la loi du 17 mai 1819 ; en faisant application à G. Planche et à de Mars, les condamne : Gustave Planche à 500 fr. d'amende, de Mars à 200 fr. d'amende. »

⁂ On a placé dans les galeries du Musée britannique la statue du dieu Nebo, découverte à Babylone, dans la partie sud-est du palais de Nemrod, par quelques ouvriers travaillant sous la direction du colonel Rawlinson. Le monument a 5 pieds 7 pouces de haut. Le dieu est debout ; sur sa robe se lisent les noms de Pul et de Sémiramis ; ses pieds reposent sur une assise épaisse de 3 pieds. La pierre dans laquelle le sculpteur a cherché cette image est un calcaire abondant en coquillages. La tête de Nebo est couverte par un bonnet en forme de sébile renversée, qu'enserrent deux cornes et une tresse de pierre. Les yeux de la divinité sont grands, bien taillés en amande ; sa barbe et sa chevelure, très-longues, descendent en spirales délicatement juxtaposées ; la bouche est surmontée d'une moustache en croc ; mais, comme chez beaucoup de statues antiques, le nez est fruste.

Quant à l'oreille, sa petitesse et la protection que lui offre la corne du dieu l'ont préservée. Nebo a les mains croisées à l'endroit de la ceinture. Aux poignets sont attachés des bracelets ornés d'un diadème de grosses perles. La robe de la divinité se colle à ses membres, et laisse lire sur sa jupe étroite, dont la rondeur n'est interrompue par aucun pli, plusieurs lignes d'une écriture cunéiforme. Sir Henri Rawlinson a déchiffré l'inscription. Il a établi que la statue est du sculpteur Kalakh (le Calah de la *Genèse*, x, 12) ; qu'elle a été dédiée par lui à son maître, Phalukha, roi d'Assyrie, et à Sémiramis, épouse de ce roi. Il n'est pas douteux que le Phalukha susmentionné est le même personnage que le Pul dont parle la Bible (*Rois*, xv, 19), et que la traduction des Septante appelle Phalokh ; quant à la Sémiramis du monument, dont le nom est parfaitement lisible, c'est la fameuse Sémiramis que chacun connaît. Cette découverte est une des plus précieuses faites depuis les premières excavations ninivites, en ce qu'elle donne à l'histoire une reine que les anciens écrivains avaient rangée parmi les personnages fabuleux.

⁂ L'Angleterre ne laisse guère échapper l'occasion d'augmenter ses collections publiques et privées. Récemment elle enlevait à l'Italie, moyennant finance il est vrai, deux tableaux de Bernardino Luini, *les Trois Mages* de Paolo Veronese, un livre d'esquisses de Giovanni Bellini. La Galerie nationale (*the national Gallery*) vient encore d'acquérir de M. Melzi, de Milan, trois tableaux du Perugin qui appartenaient autrefois à la Chartreuse de Pavie.

⁂ *The Times* annonce que les Anglais vont élever à Scutari un monument exécuté par le baron Marochetti. Il se composera d'un obélisque de granit gris d'une hauteur de cent pieds et surmonté d'une croix latine. La base sera de granit brut, tandis que l'obélisque même sera poli ; quatre figures d'anges seront placées aux quatre coins du piédestal. Ces figures sont tout à fait semblables de forme, d'attitude et d'expression, et l'artiste fait usage de la monotonie pour augmenter l'impression produite sur le spectateur.

Ce ne sont pas des cariatides, bien qu'elles en aient à peu près la position ; leurs têtes se courbent sous la corniche, et leurs ailes elliptiques descendent jusqu'aux pieds. Ce sont des anges de la Victoire, de taille colossale, les bras pendants, une couronne dans une main, une palme dans l'autre.

⁂ *The Critic* a publié, d'après une correspondance de Rome, des renseignements très-intéressants sur les fouilles qu'on exécute depuis quelque temps à Ostie : « Il est de toute évidence, dit le correspondant romain, qu'aux trois endroits où le terrain a été ouvert, nulle recherche n'a été précédemment faite en vue des trésors ensevelis dans cette région, maintenant abandonnée, de la Maremme pestilentielle. Voici quels sont les objets les plus précieux qui, jusqu'ici, ont vu la lumière : quatre grandes mosaïques, avec figures noires sur fond blanc ; l'une d'elles est d'une exécution tellement remarquable, qu'on peut dire qu'en ce genre aucun ouvrage antique connu ne surpasse celui-ci ; environ cent inscriptions, quelques-unes sur *cippi*, entourées de sculptures ornementales ; d'autres contenant des indications d'offices publics et privés qui ont rendu curieusement célèbres les annales de l'ancienne Rome ; huit urnes funéraires, de grande beauté, les unes ayant la forme de maisons et de temples, les autres ornées de masques, de bustes, de têtes de béliers, de fruits, de fleurs, et de figures d'enfant en relief ; parmi les épitaphes, il en est bon nombre où se trouvent des noms de grandes familles du premier siècle de l'empire ; cinq sarcophages, dont deux sont ornés de gracieux reliefs de nymphes portées par des tritons nageants (un des symboles reçus du bonheur élyséen dans la sculpture du paganisme), tous parfaitement conservés ; une statue de femme voilée, portant la prétexte et la bulle, dans

une attitude penchée, figure de grandeur naturelle et d'une bonne exécution; un buste, d'un style admirable, qu'on a reconnu, après l'avoir comparé à des médailles et à d'autres sculptures, comme étant le portrait de Julie, fille d'Auguste.

« Ce buste a été trouvé dans une niche murée avec soin, comme pour le cacher et le préserver. Il est maintenant placé au Musée Chiaramonti, au Vatican. L'exécution en est délicate, le marbre de la plus moelleuse teinte, comme les marbres les plus prisés des Grecs. C'est dans cette même salle qu'ont été placées dernièrement les fresques antiques, découvertes, il y a sept ans, en creusant les fondations de maisons, près Sainte-Marie-Majeure, sur la colline Esquiline. »

⁂ On a découvert à Anvers, dans un des greniers de l'hôtel de ville, où, suivant un journal, « on n'avait pas pénétré depuis près d'un siècle, » une statuette en fer doré, haute de 32 centimètres, représentant Salvius Brabo, tenant la main coupée du Géant d'Anvers, et écrasant avec force, du pied gauche, un instrument de guerre dont on ne reconnaît pas bien la nature exacte, mais qui a la forme d'un verrou.

Cette statuette, dit le *Recueil des Beaux-Arts*, est une véritable merveille sous le rapport de l'exécution; des artistes admis à l'examiner ont cru pouvoir l'attribuer au fameux peintre-forgeron, Quentin Matsys, ou à un de ses confrères contemporains. La découverte de cette statuette est due à l'archiviste de la ville, M. Verachter.

⁂ Divers objets d'art, provenant des fouilles faites dans les ruines de Ninive, vont être installés au Musée assyrien. Deux magnifiques morceaux de sculpture méritent surtout de fixer l'attention. Le premier est un taureau gigantesque, ailé, à face humaine; le second, un génie colossal, d'un magnifique style, superbe échantillon d'un art magistral et grandiose que les Grecs semblent avoir continué. Ces statues sont taillées dans d'énormes blocs de granit basaltique.

⁂ Les œuvres d'art prises par les Français à Sébastopol ont été transportées sur la terrasse du bord de l'eau, près de l'Orangerie, aux Tuileries. Ce sont deux sphinx en marbre, d'un grand style, et un fronton dont le milieu est formé par l'aigle à deux têtes; à droite et à gauche sont des proues et des instruments de marine. Les deux sphinx sont placés à droite et à gauche de la porte orientale de l'Orangerie, et le fronton, composé de plusieurs morceaux, fait le milieu de la grande façade du midi.

On dit que quatre ou cinq autres grands bas-reliefs, représentant les Parties du monde, seront aussi installés sur la même terrasse à côté des sphinx.

⁂ Le musée d'Alger augmente chaque jour ses collections déjà si curieuses, et il offrira bientôt des séries d'objets d'art, introuvables ailleurs. On vient encore d'y envoyer une grande statue de femme, haute de deux mètres, découverte près de Cherchell, l'ancienne Julia-Cesarea.

⁂ Madame David (d'Angers), veuve du célèbre sculpteur, a fait don à la Comédie-Française, du buste en marbre de mademoiselle Mars, un des derniers ouvrages de l'artiste qui avait déjà sculpté, pour le Théâtre-Français, la statue en pied de Talma.

Le buste de mademoiselle Mars va être placé dans le foyer public du Théâtre-Français, où il restera comme un hommage rendu à la mémoire de la grande actrice, et à celle du grand sculpteur qui en a reproduit les traits.

⁂ Le concours pour la statue de Colbert, qui doit être érigée sur l'une des places publiques de la ville de Reims, a été jugé dernièrement. Parmi les concurrents, on citait MM. Lequesne, Guillaume, Bonnassieux, tous anciens grands prix de Rome et connus par d'honorables travaux. Le modèle de M. Guillaume a été choisi par la commission, et ce jeune artiste a été définitivement chargé de l'exécution du monument.

⁂ La vente de la collection d'estampes anciennes provenant du cabinet de M. H. de Lasalle a duré huit jours et a produit 56,000 fr. Voici quelques prix des estampes les plus précieuses :

Adam et Ève, 1514, d'Albert Dürer, 760 fr. ; *les Trois vaches au repos*, par Nicolas Berghem, collection Revil, 540 fr. ; *le Couronnement d'épines*, d'après Van Dyck, par Bolswert, 551 fr. ; *le Goûter*, par A. Van Ostade, 500 fr. ; *le petit Coppenol*, par Rembrandt, 500 fr. ; *les Voyageurs*, par J. Ruysdaël, 980 fr. ; *le Campo Vaccino*, par Claude le Lorrrain, 1636, 400 fr. ; *le Parnasse*, par Marc-Antoine, 600 fr. ; *la Vendange*, du même, 650 fr. ; *Trajan entre la Ville de Rome et la Victoire*, 631 fr. ; *Sainte Cécile*, du même, 1,350 fr.

⁂ Une exposition de peinture, de sculpture et d'architecture, aura lieu au Musée de Grenoble, le 20 juillet prochain ; les tableaux et objets d'art devront être envoyés au président de la commission siégeant au Musée, avant le 1er juillet. La ville prend à sa charge les frais de transport et de retour des ouvrages admis par le jury.

⁂ C'est le 26 juin prochain que sera ouverte la grande exposition triennale de Gand. Nous ne manquerons pas d'en donner un compte rendu spécial.

⁂ Ladurner, élève de M. Horace Vernet, est mort, âgé de 58 ans environ, à Saint-Pétersbourg où il s'était retiré depuis 1829. Il avait été nommé

peintre particulier de l'empereur Nicolas; il excellait dans les croquis rapides représentant des revues, des chasses, etc.; mais il ne se faisait remarquer comme peintre que par l'absence complète de couleur et de lumière dans ses tableaux. Il a fait une innombrable quantité de petits portraits de genre, surtout des officiers en uniforme; presque toutes ses productions sont restées en Russie. Ladurner était le fils de deux artistes, l'un et l'autre musiciens, qui, sous l'Empire et la Restauration, ont joui d'une certaine renommée.

⁂ Jean Joseph Verellen, né le 23 août 1788, ancien élève d'Herreyns, est mort à Anvers le 21 mai. Il avait remporté en 1815 le premier prix de peinture d'histoire au concours ouvert par la société des Beaux-Arts de Bruxelles, à l'occasion de son Exposition de tableaux.

⁂ M. Jean-Pierre-Marie Jazet dont plusieurs journaux, et la *Revue* elle-même, dans son dernier numéro, avaient annoncé le décès, n'est point mort. Nous nous empressons de rectifier cette erreur. Mais il a eu le malheur de perdre son plus jeune fils, Eugène Jazet, né à Paris en 1816, et graveur comme lui.

Eugène Jazet a gravé *le Marchand d'esclaves*, d'après M. Horace Vernet; *Paul et Virginie égarés* et *les Adieux de Paul et Virginie*, d'après M. Schopin; *Galilée à Florence*, d'après M. Gosse. Une autre gravure, d'après M. Gosse, *les Enfants d'Édouard, séparés de leur mère*, avait valu à M. Eugène Jazet une médaille au Salon de 1842.

TABLEAUX D'APPARAT [1].

Le nom de *tableau d'apparat,* prononcé il y a peu de temps dans l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, a donné lieu à proposer plusieurs questions qui, après avoir inspiré quelque intérêt à l'assemblée, m'ont paru n'avoir pas été entièrement résolues.

Il a été demandé d'abord si le nom de *tableau d'apparat* était admis en français dans le langage des arts; ensuite, ce qu'il signifie, ou ce qu'il pourrait signifier. Plusieurs académiciens, enfin, ont paru croire que ce mot a par lui-même un sens dépréciatif, ou qu'il n'est ordinairement employé que dans l'intention de ravaler les tableaux auxquels on l'applique.

L'incertitude des opinions m'a fait croire qu'il serait utile d'établir, s'il se peut, quelques idées propres à être généralement admises.

Le mot *apparat* vient évidemment du latin *apparatus,* qui signifie *apprêt, appareil, préparatif.* Le mot donne l'idée d'un état apprêté, pompeux, splendide, magnifique. Nous ne disons point, comme les Latins, l'*apparat* de la vie, l'*apparat* de la royauté, l'*apparat* pour l'ornement des autels, l'*apparat* pour la décoration de la table.

Il y a pour nous cette différence entre l'*apparat* et l'*appareil,* que celui-ci appartient plus intimement aux choses, l'autre aux personnes et aux actions. L'*apparat* suppose de l'apprêt dans les actions; l'*appareil,* des préparatifs pour la scène.

L'*apparat,* par conséquence, ne s'établit point de lui-même; il renferme deux éléments : dans les dehors qui environnent les personnages, de la recherche et même quelque magnificence; dans les principaux personnages eux-mêmes, l'intention de se montrer sous un aspect plus ou moins important, de paraître sous un jour

(1) Ce morceau d'esthétique, que nous publions pour la première fois, a été trouvé en brouillon dans les papiers du savant auteur de l'*Histoire de la Peinture au Moyen-âge.* Nous en devons la communication à l'obligeance de la famille de M. Emeric David.

(*Note du Rédacteur.*)

favorable et qui convienne à leurs desseins. Point d'apparat, sans pompe et sans préméditation.

L'apparat n'exclut point toute émotion du cœur, mais il ne laisse au sentiment qu'une influence secondaire. Si, par une circonstance imprévue, dans une scène d'apparat, les personnages en évidence, venant à oublier leur rôle, manifestaient une affection profonde, s'abandonnaient à des mouvements impétueux, l'ordre voulu se trouverait troublé, l'apparat disparaîtrait, l'action deviendrait spontanée, vive, touchante, pathétique.

Une scène d'apparat est l'opposé d'une scène d'inspiration. Un discours d'apparat (car cette expression est pareillement consacrée dans notre langue), un discours d'apparat est prononcé dans des circonstances augustes et par un orateur faiblement ému. Il accroît la solennité d'une fête ou devient, dans un événement mémorable, l'expression, soit de la satisfaction, soit de la tristesse, qu'on éprouve ou qu'on affecte d'éprouver, en félicitant ou en consolant de grands personnages. L'assemblée qui écoute, avide de beautés propres à lui plaire sans l'agiter et disposée à prodiguer ses applaudissements, attend de l'orateur plutôt des aperçus ingénieux et des rapprochements adroits que des raisonnements approfondis et des démonstrations convaincantes, plutôt des images pompeuses que des idées fortes et pathétiques, plutôt de la magnificence et de la grandeur que de l'énergie et de la sublimité. Un discours d'apparat, enfin, est destiné à une scène d'apparat, à une action qu'on pourrait dire théâtrale.

Les républiques anciennes nous ont laissé peu d'exemples de harangues de cette nature; il n'est pas difficile d'en reconnaître la raison. C'est sous les empereurs romains qu'on les voit se multiplier. Le Panégyrique de Trajan, chef-d'œuvre des compositions antiques de ce genre, nous en offre le vrai caractère : de la gravité, de l'éclat et peu de chaleur. Alors que Pline se retrace les forfaits du dernier tyran qui a ensanglanté le monde, alors qu'il décrit la ruine et la désolation des victimes de Domitien, modérant l'expression de sa haine, partout il s'attache à plaire plutôt qu'à exciter de fortes passions; ses formes ne s'élèvent pas au-dessus de l'élégant et du tempéré, et, malgré les contrastes qu'il multiplie, la monotonie assez générale de son style répond à la froideur de son sujet.

Je viens de dire que des circonstances particulières peuvent

changer une scène d'apparat en une action vive, où la nature retrouve toute sa sensibilité. De même, dans une cérémonie où les spectateurs n'attendaient qu'un discours d'apparat, l'inspiration du cœur peut dicter à un homme éloquent des paroles pleines de sentiment et de foi, qui arrachent des larmes à une assemblée peu disposée à ces attendrissements et étonnée elle-même de sa propre émotion.

Lorsque le doge de Gênes, par exemple, apportait au pied du trône de Louis XIV l'hommage de la République soumise, la harangue qu'il adressait au monarque n'était autre chose qu'un discours d'apparat. D'une part, se montraient la puissance et l'ostentation; de l'autre, la froideur et la contrainte, pour ne rien dire de plus.

Mais, lorsque, dans la solennité de la *Messe rouge,* d'Aguesseau, exemple vivant et des mœurs austères qu'il chercha à rétablir et du bon goût dont il enseigna les préceptes, lors, dis-je, que d'Aguesseau retrace aux magistrats la sainteté de leurs devoirs, aux orateurs du barreau la dignité de leur ministère, déjà la touchante mercuriale a cessé d'être un discours d'apparat. Eh ! que sera-ce si tout à coup, au souvenir d'un ami qu'il a perdu, d'un des oracles dont la justice est devenue veuve, l'orateur verse des pleurs en rappelant les qualités de cet homme de bien, si son étouffement et ses sanglots le forcent à s'interrompre, et si à ces mouvements d'une éloquence entraînante le temple retentit à la fois des applaudissements de l'admiration et des accents de la douleur devenue générale? Dans ce moment où les nobles passions reprennent leur empire, l'âme d'un grand homme a transformé un discours d'apparat en une pathétique oraison, une scène d'étiquette en une action dramatique et morale.

Une oraison funèbre n'est point un discours d'apparat, pas plus qu'une pompe funèbre, quelque richesse qu'on y déploie, n'est elle-même une action de ce genre. La raison en est en ce que, dans la cérémonie des obsèques, une douleur profonde ravit à tout assistant la pensée de deviner une partie du spectacle; le corps du personnage qu'on regrette est, pour ainsi dire, le seul objet apparent. Chacun s'oublie et s'anéantit, en quelque sorte, occupé de ce sujet de douleur; l'enthousiasme de l'orateur se communique à l'assemblée ; rien n'est grand que ce qui n'est plus.

Mais un tableau représentant une pompe funèbre devient faci-

lement un tableau d'apparat, si le peintre se borne à tracer la marche des personnages ou la décoration du temple, comme on le voit dans des peintures représentant les obsèques de plusieurs de nos princes ou de nos reines, qu'il me serait facile de citer.

Un ambassadeur fait-il son entrée dans une ville capitale ; est-ce, par exemple, un ministre ottoman, qui entre solennellement dans Paris, comme dans la cérémonie qui a donné à Charles Parrocel le sujet d'une de ses plus riches compositions : c'est bien ici une action d'apparat. L'orgueil en a dicté le plan ; l'esprit d'ostentation, tous les détails. Supprimez le faste, les yeux ne jouiront pas plus que le cœur. Mais, si, après plusieurs années de désordres et de guerres intestines, digne objet de l'amour de ses peuples, un roi pacificateur pénètre enfin, avec les sentiments d'un père, dans la bonne ville qu'il nourrissait en l'assiégeant; si les barrières se sont abaissées sous ses pas, comme d'elles-mêmes ; si à l'aspect de ce prince magnanime éclatent de toutes parts et se multiplient sous mille formes différentes les transports d'une joie universelle, comment appeler cette scène touchante une action d'apparat? Ici, fiers et joyeux de leur soumission, les magistrats présentent au héros les hommages de la patrie : il les accueille avec autant de dignité que de franchise ; dans son attitude se peint l'élévation de son âme, et sur son front, sa candeur ; là, des veuves en deuil montrent à leurs enfants, devenus orphelins par la guerre, le bienfaiteur qui la fait cesser. On se félicite, on s'embrasse. Les enseignes confondues flottent joyeuses sur un sol fraternel. Les amis du prince triomphent; c'est la population entière. Son ennemi se cache; il fuit des regards accusateurs. Si le génie de la peinture s'empare un jour de ce sujet touchant, les monuments des arts n'auront jamais offert de scène plus naïve, plus vive, plus passionnée, jamais de composition plus complétement dramatique, jamais de tableau plus moral. Il suffira à l'image d'être vraie pour devenir sublime. Je pourrais abandonner la supposition et j'aurais décrit un des chefs-d'œuvre de notre École (1).

Qu'est-ce donc qu'un tableau d'apparat? Après ces explications préliminaires, la réponse sera aussi facile que précise. Un tableau

(1) Ceci paraît être un éloge délicat et indirect du tableau de l'*Entrée de Henri IV à Paris*, par Gérard.

(*Note du Rédacteur.*)

d'apparat est un tableau qui représente une action d'apparat. Les idées que ce mot renferme ne peuvent avoir rien d'équivoque.

Toute action publique dont le cérémonial est réglé par l'étiquette ou du moins dont l'ordre est déterminé d'avance pour un but prévu, toute scène où les acteurs principaux s'arrangent et se composent en raison de l'effet qu'ils veulent produire sur les esprits par leur présence, peut offrir le sujet d'un tableau de ce genre.

Il est néanmoins quelques conditions indispensables pour constituer ce qu'il faut appeler ici *apparat*, et sans lesquelles la composition pittoresque changerait de nature.

D'abord, les acteurs chargés des premiers rôles doivent être des personnages éminents par leur rang ou leurs dignités; car des hommes du commun, de quelque étalage qu'ils cherchassent à s'environner, ne sauraient présenter un spectacle magnifique et important. Ainsi, une pompe villageoise ne peut devenir le sujet d'un tableau qui mérite la dénomination de tableau d'apparat.

En second lieu, l'action doit se passer, pour ainsi dire, tout entière en représentation extérieure; les émotions du cœur ne s'y doivent montrer que dans un ordre secondaire, et les passions vives en sont exclues entièrement. L'action des passions ferait un sujet dramatique d'un sujet d'apparat, comme les émotions fortes font d'un discours d'apparat un discours dramatique.

Les mêmes personnages sur le même théâtre, entourés d'accessoires à peu près semblables, peuvent, suivant les sentiments dont ils sont affectés, présenter au peintre un sujet d'apparat ou un sujet d'expression. Le duc d'Épernon dans le Parlement de Paris, au milieu d'un appareil militaire, forçant les magistrats d'accorder la régence à Médicis, offre un sujet d'apparat; le président Achille de Harlay, dans le même Parlement, tenant tête aux ligueurs qui le menacent de leurs armes, et bravant la mort plutôt que de céder à des factieux, offre, au contraire, un sujet dramatique et fortement expressif.

Un tableau d'apparat exige aussi une grande magnificence de coloris. Cette richesse dédommage l'œil de l'absence d'un intérêt propre à toucher le cœur, et elle dispose les esprits à l'étonnement et au respect, ce qui est le but principal des tableaux de ce genre. Il suit de là que dans un tableau d'apparat les principales figures doivent être drapées. Mais il ne faudrait pas tomber ici dans une erreur qui tendrait à brouiller toutes les idées. Des draperies

fastueuses ne constituent point par elles-mêmes un tableau d'apparat. Le luxe des draperies peut s'allier avec l'expression des affections de l'âme, comme la nudité avec la froideur. Si dans un tableau d'apparat les figures principales doivent être drapées, cette loi a deux motifs. L'un est que, dans nos mœurs, des personnages constitués en dignité ne se livrent point à une action d'apparat, étant nus; l'autre, que la nudité mettrait obstacle à cette magnifique variété de coloris, qui doit contribuer à inspirer le respect, à défaut de sentiments propres à remuer les âmes.

En général, toute figure représentée dans une action d'expression, pour être nue dans un acte d'apparat, doit être vêtue au moins en partie. Ceci se rapporte à la sculpture comme à la peinture, aux figures accessoires comme aux figures principales. Jamais la Grèce elle-même n'a représenté Jupiter entièrement nu. Pourquoi? Parce que ce dieu tout-puissant est inaccessible à toute passion vive; qu'il n'a besoin ni d'efforts pour agir, ni de violence pour commander, et qu'il ne se montre par conséquent aux hommes que dans un état d'apparat. On pourrait donner d'autres raisons, mais celle-ci n'est pas moins évidente.

Il suit encore des principes établis ci-dessus, qu'un tableau d'apparat se compose de figures aussi grandes que nature. Un petit tableau n'offrirait pas des masses de coloris assez éclatantes et assez magnifiques, ou ne produirait pas l'illusion nécessaire pour imprimer dans les esprits l'étonnement et le respect.

Ainsi donc, entre les tableaux d'expression et les tableaux d'apparat, la limite est nettement tracée. Les uns peignent l'homme se livrant à toutes les affections de son cœur; les autres, l'homme faiblement ému, se composant dans une scène publique, pour se montrer tel qu'il veut y paraître; les uns représentent l'homme de la nature; les autres, le dignitaire de la société. D'une part, se voit le désordre des passions; de l'autre, la monotonie de l'étiquette; d'un côté enfin, se réunit ce qui peut rendre l'expression plus pathétique; de l'autre, tout ce qui peut donner à des dehors apprêtés plus de pompe et de magnificence.

Un tableau d'apparat est essentiellement un tableau d'histoire. Monument utile à l'esprit public, il porte de siècle en siècle le souvenir des hommages rendus à un souverain, celui d'un grand acte de bienfaisance, de l'inauguration d'un édifice, ou d'une fête nationale. Au mérite de conserver la mémoire d'un événement

important, il peut joindre celui de retracer les portraits des personnages qui ont dû y prendre part, et servir ainsi l'histoire dans un double rapport.

Ce genre, comme tous les autres, a ses difficultés, et, si elles n'exigent point un génie sublime, elles demandent un assez grand talent. La plus haute perfection d'un tableau d'apparat consiste à donner à chaque personnage, sans nulle affectation, la juste expression des sentiments qui ont dû l'animer, à chaque portrait toute la beauté où l'art peut atteindre sans cesser d'être vrai, à l'ensemble toute la magnificence et toute l'harmonie possible dans une grande machine pittoresque.

Le plus mauvais de tous les grands ouvrages de peinture est un tableau d'apparat, roide dans le dessin, maniéré dans les attitudes, éclatant et sec dans le coloris; car on ne peut être dédommagé de tant de défauts, ni par la poésie des pensées, ni par la chaleur de l'expression.

Le tableau de Largillière, représentant *Louis XIV et la famille royale*, *assis au banquet que donna la ville de Paris le* 30 *janvier* 1687; l'*Hommage de Gênes à Louis XIV,* par Claude Hallé; l'*Hommage de la ville de Paris à Louis XV, à l'occasion de son mariage,* par F. de Troy; l'*Inauguration de la place Louis XV,* par Vien, et beaucoup d'autres peintures du même genre, appartenant à l'histoire de Louis XIII, de Louis XIV et de Louis XV, sont des tableaux d'apparat, qui ont joui longtemps d'une grande réputation.

La Paix de Münster, de Gérard Terburg, a reçu, par la belle gravure de Snyderhoef, une célébrité plus juste encore et plus durable.

Une composition allégorique n'est point un tableau d'apparat, car elle ne représente pas une action réelle, un fait historique, et elle est, au contraire, tout entière le produit de l'imagination du peintre. Tout, d'ailleurs, y renferme un esprit, un sens caché, qu'il faut découvrir sous une enveloppe mystérieuse, ce qui est essentiellement contraire à l'idée d'un tableau où il ne s'agit que de représentation extérieure, et où les personnages, en général, se montrent moins tels qu'ils sont en effet, que tels qu'ils veulent paraître.

Il en est de même d'une composition mythologique, puisque la mythologie n'est qu'une grande allégorie. Des tableaux représen-

tant le Triomphe de Bacchus (1) ou celui de Flore (2) peuvent ressembler, dans les dispositions pittoresques, aux Triomphes de Titus et de Vespasien ou à celui de Trajan; mais la différence est très-considérable, puisque les premiers ne sont que des emblèmes des révolutions ou des bienfaits de la nature, tandis que les seconds retracent des événements particuliers de l'histoire.

Un peintre, homme de génie, parvient quelquefois, comme un orateur, à transformer un sujet d'apparat en une scène dramatique, tantôt par l'artifice de la composition, tantôt par la vivacité des sentiments dont il anime les personnages; or, il arrive aussi trop fréquemment qu'un artiste d'un talent médiocre, plus mécanicien que poëte, fait descendre un sujet dramatique au rang des scènes d'apparat.

Le débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille et son arrivée à Lyon offrirent à Rubens des sujets, dont la magnificence des costumes et l'expression tempérée de quelques têtes semblaient devoir constituer toute la beauté. En exprimant le sentiment de la joie publique par d'ingénieuses allégories, en faisant sortir du fond des mers et accourir au-devant de la princesse des tritons et des néréides, emblèmes de nos provinces maritimes; en personnifiant la cité de Lyon, qui a reçu les attributs de Cybèle; le grand peintre a, pour ainsi dire, divinisé son héroïne; des actes particuliers de l'histoire de Médicis sont devenus autant de scènes mythologiques, et l'ensemble de l'œuvre a formé un poëme en vingt et un tableaux. Quand on a critiqué cette alliance de la mythologie et de l'histoire, on n'a pas assez considéré que le peintre n'a usé en cela que d'un droit accordé à nos poëtes modernes, qui ont personnifié la Discorde, la Mollesse, la Politique, la Paix, la Piété, le Fanatisme, et ont mis en scène ces êtres moraux avec des personnages humains. Quelle eût été la froideur de la Galerie du Luxembourg, si elle se fût composée de vingt et un tableaux d'apparat. Il est enfin plusieurs genres dans ces peintures. Le portrait, en pied et grand comme nature, d'un personnage sans action, et qui est supposé n'avoir d'autre pensée que celle de se montrer sous un aspect favorable, est réellement un tableau d'apparat.

Quand les peintres du Moyen-âge plaçaient des saints sur une

(1) Poussin, gravé par D. Beauvais.

(2) Poussin, gravé par divers.

même ligne et en nombre égal à la droite et à la gauche du Christ, on peut dire que c'était là des tableaux d'apparat, puisque ces personnages paraissaient n'avoir d'autre objet que de se faire voir aux hommes.

Paul Véronèse, en peignant la *Madeleine aux pieds de Jésus chez le pharisien,* uniquement occupé de la machine pittoresque, n'a composé qu'un tableau d'apparat. Le Poussin, quand il a traité le même sujet pour représenter le sacrement de Pénitence, en mettant en opposition l'orgueil du pharisien avec le repentir et l'humilité de la pécheresse, a tracé une des compositions les plus riches, les plus magnifiques et tout à la fois les plus dramatiques qu'ait enfantées l'art moderne.

Ce que je dis de la peinture, je pourrais l'appliquer à la sculpture. Une statue représentant un personnage qui ne paraît occupé que de se faire voir, est un monument d'apparat. Là où se voit une action commence le drame, et là aussi commence l'intérêt. La ligne qui sépare les deux situations peut être très-peu marquée, mais elle n'échappe point à l'homme de goût.

Comment, à la suite de ces observations, ne pas remarquer qu'un des plus beaux ouvrages de la peinture moderne n'est, par l'esprit de sa composition, qu'un tableau d'apparat? Je veux parler des *Noces de Cana,* de Paul Véronèse; scène vaste et pompeuse, nombre infini de personnages, disposition simple et grande, perspective linéaire et perspective aérienne parfaites, profondeur immense et qui produit une illusion complète, autant de variété que de vie dans les mouvements des personnages, autant de transparence et d'éclat que de variété dans le coloris ; rien ne manque à cet admirable ouvrage dans tout ce qui appartient au mécanisme de l'art. Il serait le chef-d'œuvre de la peinture, si la peinture n'avait pour objet principal l'imitation des affections les plus nobles de l'âme associées aux formes les plus accomplies du corps.

Il est temps de conclure.

J'ai fait distinguer les scènes occasionnées par le mouvement spontané du cœur, par la pensée subite des personnages, qu'on peut appeler des *scènes d'inspiration,* d'avec les scènes réglées par l'étiquette, qu'on appelle des *scènes d'apparat.* La peinture des premières produit, ai-je dit, des tableaux dramatiques ; celle des secondes, des tableaux d'apparat.

Cette dernière dénomination n'est employée, il est vrai, dans notre langue, que depuis peu de temps; mais, si la distinction que j'établis est juste, l'expression *tableau d'apparat* présente une idée claire; elle peut être utile dans de certaines occasions, et rien n'empêche, par conséquent, qu'elle n'obtienne le droit de bourgeoisie. C'est ce que le temps et l'usage doivent décider.

Cette expression n'est point dénigrante par elle-même; elle ne le deviendrait que par de fausses applications.

La peinture d'apparat, en un mot, est une branche secondaire de la peinture d'histoire; mais elle a aussi sa portion de gloire, et l'on compte parmi ses productions plusieurs chefs-d'œuvre de l'art.

(*Inédit.*)

EMERIC DAVID.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

Avant de reprendre le cours de ces dissertations, quelques lignes relatives aux sujets traités dans le dernier article (n° du 15 juin), sont nécessaires. A propos du tableau exécuté sous Louis XV, représentant la cérémonie de l'institution de l'Ordre du Saint-Esprit, au couvent des Grands-Augustins (janvier 1579), j'ai omis de mentionner un passage de Piganiol, attestant qu'il existait autrefois une peinture contemporaine de cette cérémonie. Il s'exprime ainsi, t. VII, p. 126, édit. de 1765 : « On avoit mis dans cette cha-« pelle (celle dite du Saint-Esprit) un tableau (avec inscription) où « Henri III étoit représenté, donnant le Collier de l'Ordre du « Saint-Esprit à plusieurs Chevaliers... Ce tableau subsista jus-« qu'à la mort du Duc et du Cardinal de Guise. » Il ajoute que le *Peuple Ligueur*, à la nouvelle du meurtre de ces deux *rebelles* (1588) « vint en fureur aux Augustins, et mit en pièces le tableau et « l'inscription. »

Au sujet de peintures concernant l'entrée à Paris de Henri IV, en mars 1594, j'ajouterai qu'on voyait autrefois à l'hôtel de ville, dans la salle des Audiences, un tableau non signé, et probablement du temps. Thiéry le cite dans son *Guide des amateurs* (1787, t. I, p. 560) : « On y voit Henri IV à cheval faisant son entrée à « Paris... et reçu à l'Hôtel de Ville par les Prévôt des Marchands « et Échevins. » J'ignore ce qu'il est devenu ; vu les préparatifs actuels de la fête, au sujet du baptême du prince impérial, je n'ai pu me procurer aucun renseignement à l'hôtel de ville.

J'aurais pu aussi noter en passant qu'un des quatre bas-reliefs de bronze, qui ornaient le piédestal de l'ancienne statue de Henri IV sur le Pont-Neuf (érigée en 1614, détruite en 1792 et remplacée sous Louis XVIII), représentait cette entrée. Une petite estampe de 1614 reproduit ce bas-relief ; je la décrirai un jour. Je me hâte maintenant de reprendre mon récit.

(1) Voir les livraisons du 15 janvier, du 15 février, du 15 avril et du 15 juin 1856.

On a publié sous Louis XIII une grande quantité d'estampes historiques et topographiques qui se rapportent à Paris. Je connais aussi plus d'un dessin analogue et de la même époque, mais je suis fort surpris de n'avoir positivement qu'un seul tableau à citer. Parmi les nombreuses gravures qui reproduisent des fêtes, destinées à amuser ce roi encore enfant ou à célébrer ses diverses entrées dans la capitale, lors de son mariage, de son retour de la Rochelle, etc., plusieurs sont vraisemblablement des copies de peintures originales, qui ont été détruites, ou qui végètent inconnues dans quelques collections obscures.

Avant cette fatale année 1793, qu'il faut sans cesse, à propos de l'art français, rappeler pour la maudire, on voyait à l'hôtel de ville deux tableaux où le prévôt et les échevins se tenaient agenouillés devant Louis XIII. Sur l'un, le monarque était encore enfant; sur l'autre, jeune homme (1). On conçoit que ces témoignages de respect, exagérés jusqu'à l'avilissement, n'ont pu trouver grâce devant les farouches ennemis du pouvoir royal.

A propos de vues de Paris peintes sous Louis XIII, touchons à une question qui déjà plus d'une fois a été discutée sinon résolue. Jacques Callot, si habile à tracer une eau-forte, maniait-il aussi le pinceau. Je penche pour l'affirmative. J'ai vu à Rome en 1830 et revu cinq ans plus tard, dans la galerie, aujourd'hui dispersée, du cardinal Fesch, plusieurs petits tableaux hardiment et finement touchés, représentant des scènes des misères de la guerre, semblables, mais en plus grand, aux estampes si connues, gravées par l'artiste lorrain. Ces peintures lui étaient attribuées.

Vers cette même année 1830, on avait exposé à Paris, dans une salle de vente rue du Gros-Chenet, entre autres tableaux, une peinture tracée de verve et néanmoins d'un précieux fini. C'était une *Tentation de saint Antoine* exactement semblable à l'eau-forte de Callot, et d'une surface à peu près double. Elle fut vendue comme son œuvre authentique. Je ne me souviens pas si le tableau était signé, mais je me souviens fort bien qu'il fut très-apprécié des amateurs présents à l'exposition. Deux jours après je m'informai, à la salle de vente, du prix auquel il fut adjugé : ce prix avait dépassé *trente mille francs*.

(1) Une fort belle estampe signée *A. Bosse Jn.* représente un sujet semblable. Elle est en tête d'un ouvrage sur le retour du roi du siége de la Rochelle, et il faut peut-être y voir la copie du second tableau dont il s'agit ici.

On peut, à mon avis, admettre sans invraisemblance que Callot a peint quelques-unes des compositions dont il nous a laissé des eaux-fortes, quoiqu'il semble assez étrange qu'il ait signé ces dernières, et jamais peut-être ses peintures. Cette croyance, bien ou mal fondée, m'engage à supposer qu'il aura peint, avant de les graver, ses deux vues de Paris, où apparaît au premier plan la tour de Nesle. Mais ce n'est qu'une hypothèse, et n'ayant jamais rencontré les tableaux originaux, je ne pourrai décrire que les eaux-fortes, à l'article *Estampes*. J'ajouterai qu'on rencontre assez fréquemment dans des musées de province ou de pays étrangers, ou dans les expositions publiques de nos salles de vente, diverses compositions dont les fonds offrent des perspectives du vieux Paris, prises du nord ou de l'ouest, et dont les détails semblent copiés d'après des estampes de Mathieu Mérian, Callot, et autres graveurs en topographie. Sous Louis XIV surtout les peintres paysagistes avaient la manie de fourrer partout des vues du Pont-Neuf, et plus d'un décor d'opéra présentait au premier plan un port de mer ou une colonnade grecque, et au fond la place Dauphine, la statue équestre de Henri IV et la flèche de la Sainte-Chapelle. Citons maintenant une vue de Paris peinte certainement sous Louis XIII ; c'est le tableau suivant.

Le Pont-Neuf et la Samaritaine, etc., vers 1635. — Cette toile du Musée de Versailles, n° 770, est enchâssée dans les boiseries d'une salle du rez-de-chaussée, déjà citée plus haut (n° de juin, p. 203), au sujet d'un projet du Pont-Neuf sous Charles IX. Elle a environ 205 centimètres de long sur 115 de haut. Elle ne porte aucune signature et l'on ne désigne pas sa provenance. M. Eudoxe Soulié lui attribue la date approximative de 1635 : aucun détail n'est en désaccord avec ce millésime. M. Gavard l'a reproduite au diagraphe et l'a fait graver, réduite au septième environ de l'original. La couleur en est assez artistique, mais les édifices y sont nus ; leur dimension et leur distance, assez rapprochée de l'œil, comportaient plus de détails. Le spectateur, tournant le dos à l'entrée de la place Dauphine, fait face au terre-plein du Pont-Neuf et au *Cheval de bronze* (comme on disait alors), qui occupent le milieu du tableau. La statue équestre est entourée d'une grille assez mesquine et très-resserrée autour du piédestal. On distingue à gauche les tour et porte de Nesle, et tout auprès, le long de la

berge fort basse, une suite de quelques masures que doivent submerger les hautes eaux. La face de la porte de Nesle, qui regarde la ville, est fort peu remarquable, d'autant plus qu'elle est masquée en partie par le voisinage de vieux et sales bâtiments sans aucun caractère. Plus près de l'œil, sur l'emplacement où nous voyons aujourd'hui la Monnaie, s'élève l'hôtel de Nevers, qui remplaçait celui de Nesle, et qui bientôt se nommera hôtel de Guénégaud, puis plus tard, de Conti.

A la descente du pont, vis-à-vis de l'endroit où, vers 1641, on ouvrit la rue Guénégaud, apparaît un groupe de masures établies sur la berge. C'est le château Gaillard, édifice du XIVe ou XVe siècle, dont on ignore la destination primitive; au XVIIe, Brioché y établit son théâtre de marionnettes. Le château Gaillard, marqué sur le plan de Gomboust (1652), est du reste beaucoup plus nettement tracé sur une grande estampe de La Belle, que sur ce tableau.

A l'horizon s'étendent les hauteurs de Chaillot et de Passy. Elles dominent un pont qui traverse la Seine, de la rue de Beaune à la galerie du Louvre, porté sur quatorze piles de charpentes, avec balustrade en losange. On le nommait vulgairement pont Rouge, parce qu'il était couvert d'une couche de minium, et aussi pont Barbier, du nom de l'ingénieur qui l'avait construit vers 1632 (1). A la sixième arche, à partir de la galerie, se dresse sur pilotis un bâtiment qui contenait une machine hydraulique mue par une roue à aubes.

Passons maintenant sur la rive droite qu'inonde la lumière. A l'extrémité occidentale du mur qui enferme le jardin des Tuileries, s'élève la porte de la Conférence, tout récemment reconstruite; puis viennent, assez mesquinement rendus, le pavillon de Flore, la galerie du Louvre dont la tour de Bois interrompt la ligne, tour qui domine le logis du Grand Prevôt et la porte Neuve. Puis la galerie continue, et à sa suite s'étend la façade méridionale du Louvre, telle qu'elle existait depuis Henri III. En attendant que Louis le Vau la prolonge vers l'est, elle aboutit encore à un débris de l'ancien château, à une vieille tour d'encoignure, qui, du côté

(1) Il s'est appelé aussi pont Sainte-Anne en l'honneur d'Anne d'Autriche, et, pont des Tuileries, à cause de sa proximité de ce palais. Emporté par une débâcle en 1684, il fut remplacé par un autre pont en pierre, situé un peu plus à l'ouest : c'est celui que nous nommons aujourd'hui pont Royal ou des Tuileries.

de Saint-Germain-l'Auxerrois se relie à d'autres tours du XIIIe siècle, enclavées dans divers pavillons, ou accolées à d'ignobles masures. Un peu plus tard, la majestueuse colonnade de Claude Perrault remplacera tout cet ensemble, d'une hideur pittoresque.

A la suite du Louvre s'ouvre, sur le quai, la rue d'*Osteriche* ou d'*Austruche,* que Gomboust, sur son plan, nomme rue du Louvre. Le bout qui subsiste encore s'appelle, depuis 1780, rue de l'Oratoire. Les bâtiments du Petit-Bourbon sont assez mal représentés; en 1635 on méprisait beaucoup le style gothique; on croyait de bon goût d'en *corriger* la forme, et d'en supprimer les broderies délicates.

Pour nous le point le plus intéressant, le plus *inédit* du tableau, c'est le bâtiment primitif de la Samaritaine, dont la façade orientale se développe presque de face, sur un plan rapproché. Je n'ai trouvé nulle part une autre représentation de cette façade, qui dura peu d'années.

Le Pont-Neuf, commencé en 1578 sur les *desseins* de Jacques Androuet Du Cerceau, ne traversait, à l'avénement de Henri IV, que le petit bras de la Seine; sur le grand bras, quelques piles seulement s'élevaient à fleur d'eau. Dix ans plus tard, en 1604, le pont était achevé par Guillaume Marchant, parent sans doute de Charles Marchant qui avait reconstruit le pont-aux-Meuniers. Vers la même époque 1604, et non sous Henri III comme l'avancent beaucoup d'historiens, on établit sur la Seine, près de la seconde arche du pont, non loin du quai de l'École, un grand bâtiment sur pilotis, contenant le mécanisme d'une pompe hydraulique, mue par un système assez compliqué de roues à aubes, et destinée à alimenter les bâtiments du Louvre, ainsi que les pièces d'eau des Tuileries.

Il paraît que la Samaritaine, dans l'origine, ne contenait pas de réservoir. Brice, dans sa *Description nouvelle de Paris* (édit. de 1684), s'exprime ainsi : « On y voïoit *autrefois* quelques « machines assez jolies, que le temps a détruites. Cette eau alloit « dans un réservoir proche le Cloître de S. Germain l'Auxerrois, « où l'on voit encore quelques arcades du côté de la rivière, qui « ne sont pas d'un méchant dessein. »

L'édifice à cinq arcades qui contenait ce réservoir se distingue en petit sur la *Perspective du Pont-Neuf* de La Belle, gravée en 1646, et aussi sur une estampe de J. Marot. Dans son édition de

1717, le même Brice en reparle et ajoute qu'il en « reste encore « des voutes sur pié, soûtenuës d'arcades... sous lesquelles on a « ménagé depuis des appartemens assez logeables. »

Ces voûtes existèrent jusqu'à l'année dernière, époque où l'on démolit le quai de l'École. Les iconophiles n'ont pas oublié le doyen de nos marchands de vieilles estampes, le père Deflorenne, qui mourut en 1847 ou 1848. C'est sous l'une de ces voûtes qu'était établie sa boutique, d'où sont sorties tant de belles épreuves de pièces remarquables.

L'an dernier, plusieurs journaux ont répété, à propos de la démolition de ces arcades, que là étaient autrefois les Étuves de Catherine de Médicis. Singulière rêverie! Si cette reine fit construire un bâtiment pour prendre des bains, ce dut être, ce me semble, aux Tuileries ou en son hôtel de Soissons, et non sur un quai. D'ailleurs, il est à noter que ce terrain dépendait du cloître de *Saint-Germain* (l'Auxerrois), nom qui lui inspirait une terreur superstitieuse.

On nomma la pompe du Pont-Neuf, ainsi que le bâtiment qui la contenait, *la Samaritaine*, à cause des sculptures qui, dès l'origine, décorèrent sa face orientale. Cet édifice, qui seul interrompait la ligne du garde-fou, çà et là ondulée par des hémicycles, était l'œuvre d'un architecte flamand nommé Jean Lintlaër, le même peut-être qui plus tard fut chargé par Louis XIII de réparer une portion des ruines du vieux château de Wincester (Bicêtre), pour y loger les soldats estropiés qui mendiaient dans les rues (1).

Le bâtiment de Lintlaër fut achevé en 1607, tel qu'il nous apparaît sur le tableau de Versailles. On ne doit pas le confondre avec l'édifice du même nom, mais d'un aspect bien différent, élevé à la même place avant 1680, refait encore en 1712 et modifié de nouveau, du moins dans son ornementation, en 1772. C'est cette dernière Samaritaine que nos pères ont vue et entendu carillonner, celle dont j'ai mentionné un plan en relief, dans le numéro de janvier 1856, p. 270.

Notons ici que les historiographes parisiens du dernier siècle se trompent quand ils assurent que la Samaritaine fut recon-

(1) Une partie de ces ruines, provisoirement replâtrées, tardèrent peu à être remplacées par des bâtiments neufs augmentés successivement et formant l'ensemble que nous voyons aujourd'hui.

struite seulement en 1712. Plus d'une estampe gravée avant 1700, celle notamment de Perelle publiée vers 1680, offrent un tout autre édifice que celui du tableau, une sorte d'élégant pavillon au lieu d'une bâtisse fort vulgaire. Brice, dans son édition de 1684 (la première de son livre), nous apprend que : « Toutes « ces choses (les détails de la pompe) ne sont *plus* dans l'état où « elles ont esté, non plus que l'Horloge qui ne fait plus le carillon « qu'elle faisoit autrefois. La Statuë de Nostre-Seigneur et de la « Samaritaine, que l'on voit à côté du bassin, ne sont que des « copies de celles qui y estoient autrefois, qui estoient de *Germain* « *Pillon* (1). » Le même, dans son édition de 1717, s'exprime ainsi : « Les réparations nécessaires faites *en divers temps*... s'étant « trouvées absolument inutiles... on entreprit en l'année 1712 « une réparation générale. » Il ajoute que cette entreprise, abandonnée assez longtemps, fut enfin terminée en août 1715, sur les *desseins* de Robert de Coste. Je reviendrai un jour sur ce sujet, à propos des nombreuses estampes concernant la Samaritaine.

L'édifice primitif représenté sur ce tableau ressemble assez, avec son toit élevé, bosselé de deux rangs superposés de lucarnes inégales, à une boucherie du temps, dont il existe encore un échantillon, rue du faubourg Saint-Antoine, à l'endroit où cette rue reçoit celle de Montreuil. Du sol du Pont-Neuf, on ne voyait de son profil que cette immense toiture de tuiles. Le pignon qui forme façade du côté du pont est percé de quelques fenêtres. Son sommet tronqué est surmonté d'un campanile fort simple qui contient une seule cloche, et non, comme celui qui le remplaça plus tard, un carillon. Le toit du campanile se termine par une grosse fleur de lis dorée. Dans le triangle ou *gable* du pignon est placé, sur un vaste piédestal en encorbellement ou piédouche, orné de l'écu royal, un groupe de bronze (ou d'autre matière) qui a donné son nom au bâtiment. A gauche se tient Jésus debout (il est assis sur les estampes de Perelle et autres), à droite la femme de Samarie. Au-dessus des deux figures s'échappe d'une ouverture

(1) G. Pilon est mort vers 1590. Pour admettre qu'il exécuta ces figures, il faut supposer, ou que la pompe fut élevée avant l'établissement du pont sur le grand bras de la Seine ; ou que Henri III les avait commandées d'avance au célèbre artiste. Dulaure assure, je ne sais sur quel témoignage, que les sculptures primitives étaient de bronze doré.

une petite nappe d'eau qui retombe, je crois, dans un puits (le puits de Jacob) placé plus bas. Au reste, les divers détails de cette décoration ne sont pas faciles à distinguer. Au haut du pignon, sous le campanile, est un cadran qu'un auvent protége.

Le père Du Breul a vu construire cet édifice ; il en parle ainsi dans son *Théâtre des antiq.*, éd. 1612, d'après André Du Chesne qui écrivait en 1609 : « Les anciens auoient ignoré l'industrie « de faire esleuer et remonter les eaux plus haut que leur source : « Et le roy (Henri IV) a cy deuant employé les plus ingenieuses « et hardies inuentions... C'est vne Samaritaine laquelle *verse de* « *l'eau* à Nostre Seigneur : Et au dessus vne industrieuse hor- « loge. » Cette horloge indiquait les heures, le cours du soleil, celui de la lune, les mois et les signes du zodiaque. Du Breul ajoute au récit de Du Chesne : « Plus quant l'heure est preste à « sonner, il y a *derriere* l'orloge certain nombre de clochettes, « lesquelles representent tantost vne chanson, tantost vne aultre, « qui s'entend de bien loing et fort recreatiue. »

Ces détails n'indiquent pas le système de la machine, mais à coup sûr ce n'était pas une pompe *à feu*, fonctionnant par l'effet de la vapeur (1), comme celle de Chaillot, puisque cette dernière fut inventée sous Louis XVI par les frères Perrier.

Sur le tableau de Versailles on ne distingue aucun carillon extérieur, comme sur les estampes éditées sous Louis XIV, ni le jaquemart dont parle le poëte d'Assoucy, dans une pièce de vers citée par Dulaure.

Les personnages qui animent le premier plan du tableau sont d'une touche fine et assez hardie ; on y distingue, isolés ou en groupes, des gens de toute condition, à pied ou à cheval, grands seigneurs, bourgeois, ecclésiastiques, soldats, paysans, gueux, marchands, installés en plein air ou sous des échoppes le long des trottoirs. Sur la droite, défile devant la Samaritaine, capitaine en tête, une compagnie de hallebardiers, coiffés de toques et vêtus d'étoffes d'un bleu éclatant. Je ne saurais désigner le nom de cette milice. Au bas de la toile grimacent les mascarons

(1) La pompe à feu de MM. Perrier n'a aucun rapport avec celles mues par nos machines à vapeur modernes (celles de Marly par exemple), dont la puissance réside dans la tension de cette vapeur accumulée. L'action de la vapeur, dans le système des pompes à feu, consistait à produire simplement le vide dans des tuyaux, sans pression de plusieurs atmosphères.

si variés que, d'après le plan de Du Cerceau, on sculpta à la base des consoles qui supportent les garde-fous.

Ce tableau, en définitive, est un curieux reflet du Paris de Louis XIII ; mais, je le répète, il ne fournit qu'un renseignement vraiment neuf, l'image de la façade de la première Samaritaine dont on n'aperçoit sur quelques autres monuments iconographiques que la face occidentale, simple pignon percé de quelques ouvertures et dépourvu de tout ornement.

M. Pernot a compris que cette façade était le plus curieux point du tableau, et il en a publié une copie, mais cette fois encore en y appliquant son malheureux système qui consiste à vieillir son modèle et à l'enjoliver de détails imaginaires, *anachroniques*, qui en altèrent la physionomie. C'est donc un travail à refaire, car la copie de M. Gavard est trop petite pour donner particulièrement de l'édifice une idée complète.

Je me bornerai ici à mentionner un tableau placé dans la même salle, le n° 771, qui porte 81 centim. sur 58. On y voit au fond le Pont-Neuf, etc., et au premier plan, à droite, la tour de Nesle toute couverte de ronces. Cette toile médiocre, tournée au noir, n'est peut-être qu'un pastiche, composé, je ne sais au juste à quelle époque, d'après une des deux eaux-fortes de Callot, comme j'en ai vu tant d'autres. Elle ne mérite aucunement notre attention, et on l'a reléguée avec raison dans un coin obscur. Mon ami M. Eug. Preschez, ex-notaire, aujourd'hui maire de Saint-Cloud, possède une toile, contemporaine peut-être de Louis XIII, représentant la tour et la porte de Nesle vues de l'est, le Louvre, etc. Cette peinture nue et sans effet de coloris ne contient aucun détail qui mérite une description spéciale.

Passons au règne de Louis XIV. On a sous ce roi beaucoup produit en fait de peintures en tout genre, mais presque toutes les toiles historiques ou topographiques représentent soit des batailles livrées sur le sol étranger, soit des cérémonies célébrées à Versailles, résidence habituelle du roi.

Je n'ai jamais rencontré le plus chétif tableau relatif aux événements passés à Paris sous la Fronde, ni même la moindre estampe, tandis qu'il existe sur ce sujet des centaines de documents imprimés. En somme, j'aurai encore fort peu de peintures à signaler, d'où puissent jaillir des détails nouveaux sur la topographie parisienne.

Perspective de Paris prise de l'ouest, vers 1647. — L'illustre élève de Simon Vouet, Eustache Le Sueur, mort en 1655, peignit, pour décorer le petit cloître des Chartreux, une suite bien connue de toiles représentant la vie de saint Bruno. Si l'on s'en rapporte à une notice manuscrite, placée en tête du recueil des dessins originaux qui servirent à ces compositions (dessins aujourd'hui exposés sous cadre dans une des salles du Louvre), Le Sueur exécuta ces peintures, de 1643 à 1647. Ce fut de 1645 à 1648, selon la notice de M. Villot. Piganiol avance qu'elles furent commencées en 1649 et terminées en trois ans.

Le tableau qui va nous occuper était un complément de cette suite. Le Sueur avait orné les angles du cloître de vues des Chartreuses de Rome, de Pavie, de Grenoble (la Grande-Chartreuse) et de Paris. C'est cette dernière que nous allons décrire.

Comme ces peintures commençaient en 1776 à se dégrader beaucoup sur les murailles humides qu'elles décoraient, les Chartreux les donnèrent (ainsi, je pense, que les dessins originaux) au roi Louis XVI, qui les fit restaurer. Plus tard Louis XVIII en était possesseur; puis elles furent placées au Musée du Luxembourg et enfin au Musée du Louvre, d'où, je l'espère, elles ne sortiront jamais.

Le tableau relatif à la Chartreuse de Paris, placé à l'extrémité occidentale de la grande galerie, porte le n° 549. La toile, selon M. Villot, a 290 centim. de longueur, et de hauteur deux mètres, en dedans, je le suppose, de la ligne arquée qui forme la limite supérieure du champ. Au premier plan, à gauche, deux Pères de l'Église (ou deux philosophes de l'antiquité) s'entretiennent à l'ombre de deux arbres. Sur le ciel se détachent deux anges qui déroulent le plan, peint au bistre, en manière de camaïeu, de la Chartreuse de Paris. Ce plan pris de l'est et tracé à vol d'oiseau est curieux et assez finement détaillé; il mériterait une reproduction à part et de grandeur naturelle (1). Tout le reste du tableau est occupé par un *profil* de Paris (comme on disait alors), vu du point à peu près où se trouve aujourd'hui le pont des Tuileries. J'en possède une esquisse au trait et non signée, beaucoup trop petite pour donner une idée exacte des détails; mais

(1) Perelle a publié sur cette Chartreuse un plan du même genre, mais pris d'un point un peu différent. Je ne pense pas que ce soit une copie modifiée du plan tracé sur le tableau.

une grande estampe (64 centim. sur 27) gravée à l'eau-forte et signée *Siluestre Incidit Parisijs* 1650 (1) est, à mon avis, une reproduction très-fidèle est très-détaillée de l'œuvre de Le Sueur; elle contient même beaucoup plus de petits personnages. Mais on n'y voit ni le plan de la Chartreuse ni les deux vieillards. Il ne serait pas impossible, au reste, que la peinture ait eu pour base le dessin original de Silvestre, gravé quelques années plus tard.

On distingue à gauche (il s'agit ici du tableau) le pavillon de Flore, en partie masqué par les deux vieillards du premier plan, pavillon qui n'existe pas sur l'eau-forte signalée. Puis les yeux rencontrent la tour de Bois, la porte Neuve avec tous les détails de son architecture de style romain (2), l'hôtel du Grand Prévôt, qui touche à cette porte, la galerie du Louvre avec ses frontons alternativement cintrés et triangulaires, l'orangerie du jardin de ce palais, et le rez-de-chaussée de la vieille tour *qui fait le coin.* Quant au Louvre, il se trouve caché derrière le bâtiment en saillie, dont le premier étage se nomme aujourd'hui galerie d'Apollon.

Plus loin s'étendent de profil les quais de l'École et de la Mégisserie, et de face, le Pont-Neuf, le pignon occidental de la Samaritaine de 1607, puis plus loin, le nouveau Pont-au-Change (achevé vers 1639) avec ses hautes maisons, que dominent les tours de Saint-Jacques-la-Boucherie, de Saint-Jean-en-Grève et de Saint-Gervais, la toiture du Grand-Châtelet et le dôme lointain de l'église des Jésuites de la rue Saint-Antoine.

Ramenant l'œil sur la Cité, on distingue la Sainte-Chapelle et sa flèche dorée (celle élevée après l'incendie de 1630), le quai de l'Horloge et les vieilles tours du Palais, la place Dauphine, Notre-Dame, etc.; enfin, sur la droite, le toit de l'hôtel Guénégaud (ci-devant de Nevers), la tour et la porte de Nesle, suivies de trois vieilles arcades, débris de l'hôtel de Nesle, le campanile des Petits-Augustins, enfin quelques hôtels du quai actuel Malaquais.

Tous ces édifices sont bien placés en perspective et détaillés avec précision, plus ou moins finement, selon leurs distances.

(1) J'en possède une épreuve rarissime et peut-être unique avant les inscriptions et certaines tailles ajoutées depuis. On lit au bas : *Israel Siluestre delineauit et Sculpcit Parisijs* 1650.

(2) J'ai décrit ces détails, d'après l'estampe de Silvestre, dans mes *Dissert. sur les enceintes de Paris.*

On ne ferait guère mieux, je crois, aujourd'hui avec l'aide du daguerréotype. Aussi la gravure de Silvestre, exécutée sur un dessin qui fut la copie ou le modèle du tableau, est-elle, à mon avis, la plus parfaite image de cette portion de Paris. Elle forme un digne pendant à la *Perspective du Pont-Neuf* (prise du côté opposé) gravée par La Belle en 1646.

Le tableau en question doit paraître d'un coloris un peu pâle, aujourd'hui que nos artistes nous ont habitués aux tons ardents et aux effets de contrastes lumineux; néanmoins il y a dans cette peinture, bien qu'elle ait été retouchée sous Louis XVI, je ne sais quoi de mélancolique qui porte à l'âme. C'est Paris vu sous un jour tranquille, à travers un air calme et limpide; c'est l'image silencieuse de la bruyante capitale, reflétée comme un rêve dans l'imagination paisible d'un chartreux, tout préoccupé de l'autre vie. Cette sérénité de ton, cette uniformité de douce lumière communiquent à l'ensemble un charme particulier et semblent révéler l'inspiration du cloître. Cette vue, bien qu'elle remplisse presque toute la toile, n'y est que l'accessoire : le principal, c'est le groupe des deux vieillards du premier plan, qui semblent s'entretenir de la grandeur de Dieu.

Cette perspective de Paris n'est pas, assure-t-on, l'œuvre de Le Sueur; le célèbre artiste n'aurait peint que les anges et les deux sages de l'antiquité, ou Pères de l'Église. Selon une note de M. Villot, qui adopte, sur ce point, l'opinion de M. Guillet de Saint-Georges, le *paysage* serait de Nicolas Le Brun (frère de Charles), peintre paysagiste sur lequel on n'a aucun renseignement.

Porte de Nesle, Pont-Neuf, etc., vers 1660. — Dans la grande galerie du Louvre est placé, sous le n° 578 de l'École hollandaise, une toile d'un dessin et d'un coloris fort remarquable, de 170 centimètres de longueur, sur une hauteur de 136. On lit au bas de la bordure : Pieter Wouwerman (1). Cette peinture, selon M. Villot, aurait été exécutée vers 1664.

Cette vue de Paris, aux personnages près, est tellement semblable à l'eau-forte de Callot (le Pont-Neuf vu de l'ouest), qu'il est

(1) J'ai toujours lu et entendu prononcer *Wouwermans*. A-t-on eu tort ou raison de retrancher ici l'*s* final.

permis de croire que l'estampe exécutée vers 1630 a servi à Wouwermans de motif à sa composition; néanmoins je n'oserais l'affirmer. En tout cas, les tons vigoureux du coloris et les effets si bien dégradés des plans les plus éloignés, sont assurément la création, pleine de vie et de chaleur, de l'artiste hollandais. Mais si l'on en étudie de près les détails topographiques, on n'y trouve guère d'exactitude. Ce n'est, comme l'estampe, qu'un à peu près, et c'est même cette reproduction des négligences de Callot, en fait de localités, qui m'engage à regarder cette toile, non comme une étude d'après nature, mais comme une copie de l'œuvre du graveur, copie rendue plus vivante, plus lumineuse, par une palette artistique.

A mon avis donc, ce tableau a fort bien pu avoir été peint par Wouwermans en une ville de Hollande et non précisément à Paris. Comme il excellait à animer un tableau de petits personnages, il s'est ici livré à toute son inspiration. Un carrosse à quatre chevaux débouche de la porte de Nesle et roule sur le pont de pierre à cinq arches, jeté sur le large fossé creusé, du côté de l'Université, au pied du mur de Philippe-Auguste, sous Charles V. Un autre carrosse, attelé de quatre chevaux blancs, précédé d'un groupe de cavaliers qu'accompagnent deux lévriers, arrive au grand trot, de la rue des Fossez-de-Nesle, chemin de contrescarpe devenu la rue Mazarine.

On ne devine guère où tout cet attirail se dirige; sous peine de se fourvoyer et de se noyer dans la Seine, il ne peut chercher une autre issue que le quai Malaquais; aussi ce détail me consolide-t-il dans l'idée que Wouwermans n'a pas peint son tableau à Paris. D'autres chevaux, libres ou tenus en main, courent se baigner dans le vaste abreuvoir que forme l'embouchure du fossé de la ville.

Au premier plan, à droite, un mendiant robuste, à la face empourprée (un vrai type flamand plutôt qu'un bohémien de Paris), joue de la vielle; près de lui se tient debout et pensif un chien maigre, et, à ses côtés, un enfant en guenilles tend aux passants un chapeau à larges bords. Un grand nombre de bateaux voguent ou stationnent sur la surface paisible de la Seine. L'un d'eux porte un pavillon vert croisé de rouge. Tous ces détails sont traités de main de maître; mais ces bateaux, ces figures, ces costumes ne sont pas, ce me semble, la nature parisienne.

J'eusse préféré des personnages moins parfaits et des détails topographiques plus précis; car, dans ces sortes de tableaux, c'est la jouissance archéologique que réclame avant tout mon imagination.

L'autel gothique de Notre-Dame, 1663. — La grande toile n° 1990 du Musée de Versailles (Salon de Mercure, 1er étage) est la représentation contemporaine, d'après les cartons de Charles Le Brun (1), d'une cérémonie qui eut lieu à Notre-Dame de Paris en 1663, à l'occasion du renouvellement d'alliance entre Louis XIV et les envoyés de la Suisse. Ce que cette peinture offre d'intéressant pour nous, outre les costumes et les portraits, probablement fidèles, de nombreux personnages de la cour, c'est la disposition de l'ancien autel de notre cathédrale, tel qu'il était avant 1699. Cet autel, comme aussi ceux de la Sainte-Chapelle et d'autres églises parisiennes du XIIIe ou XIVe siècle, était placé entre quatre colonnes de bronze, surmontées de figures de chérubins ou de statues allégoriques. Ces statues sont dorées sur le tableau qui nous occupe. Les colonnes étaient reliées, à la hauteur des chapiteaux, par des traverses de fer, sur lesquelles glissaient des rideaux d'étoffes ou de tapisseries, plus ou moins précieuses, suivant la pompe des cérémonies. L'autel, richement décoré de brocatelle ou de velours brodé, est donc comme entouré d'une sorte d'alcôve sans plafond, ouverte du côté de la nef.

Au-dessus du tabernacle est suspendu un petit dais en forme de cloche, revêtu d'étoffe brodée. Derrière cet appareil devrait s'élever la splendide châsse de saint Marcel, mais ici elle est cachée par des tentures (2).

Les cartons originaux de Le Brun avaient, je crois, été commandés pour l'exécution d'une tapisserie des Gobelins.

Vue prise du Pont-Neuf vers 1666. — Le tableau n° 772 du

(1) Quel artiste a peint ce tableau? Sur une remarquable copie gravée du temps, dont la planche existe encore à la Chalcographie, on lit au bas du sujet : *Jo. Nolin sculpsit,* et au bas de la bordure d'encadrement : *Car. Le Brun jnuen.* — Petit Seue pinxit — *Simon Le Clerc sculps.* 1680.

(2) On distingue tous ces accessoires, autel, dais, colonnes, et châsse de saint Marcel, sur une estampe assez médiocre, gravée par Jean Marot, et représentant la cérémonie du mariage de Louis XIV, à Notre-Dame, en 1660.

Musée de Versailles (rez-de-chaussée), de 131 centimètres sur 89, représente, dit l'inscription de la bordure, Paris vers 1664. Je lui attribue une date un peu postérieure, puisqu'on y voit figurer le pavillon oriental du collége Mazarin (Institut), édifice élevé après la démolition et sur l'emplacement de la tour de Nesle. Cette démolition eut lieu en 1665 et non 1663, comme on lit dans les *Antiquités* de Sauval. Les dessins de Louis le Vau, conservés aux Archives, en font foi; ce fut cet architecte qui bâtit ce collége (dont la construction avait été décidée en 1661), après avoir reçu ordre du roi, en 1665, de lever un dessin de la tour de Nesle et des lieux environnants, avant de l'abattre.

Sur la vue prise du Pont-Neuf qu'offre ce tableau, d'une main et d'une provenance inconnues, on voit donc s'élever près de l'hôtel Guénégaud, jadis de Nevers, les deux pavillons du collége Mazarin; mais le dôme central n'est pas encore construit. On y distingue encore la porte de la Conférence, la tour de Bois et la porte Neuve, abattues toutes deux vers 1670, le pont Barbier, la façade méridionale du Louvre, depuis peu accrue vers l'est, aux dépens du Petit-Bourbon, de nouveaux bâtiments qui, un peu plus tard, se cacheront derrière une nouvelle façade à pilastres (celle que nous voyons aujourd'hui), plus en harmonie avec la colonnade de Claude Perrault (1).

Il reste du Petit-Bourbon quelques bâtiments, qui servirent de garde-meuble de la Couronne, jusqu'à l'époque où Louis XV fit élever les deux palais de la place actuelle de la Concorde. On ne voit pas encore dominer au-dessus des maisons du quai des Théatins (Voltaire) la haute nef de l'église des religieux de ce nom (2). Sur le Pont-Neuf sont rassemblés grand nombre de personnages, seigneurs, manants, soldats, gueux, marchands débitant leur marchandise en plein air ou sous des échoppes; plusieurs carrosses dont un attelé de six chevaux blancs; des

(1) Un marchand de curiosités de la place de la Bourse possédait, il y a 8 ou 9 ans, un grand tableau où l'on voyait en train d'exécution la construction de cette façade (celle qui subsiste encore), élevée à très-peu de distance des anciens bâtiments de Henri III, augmentés tout récemment par Louis le Vau.

(2) Cette église paraît presque achevée sur une estampe en trois feuilles, représentant Louis XIV passant sur le Pont-Neuf et se rendant au Palais, vers 1680. Cette estampe, dont la planche est à la Chalcographie, est gravée par I. V. Huchtenburgh, d'après A. F. Van der Meulen. J'ai ouï dire que le tableau original de Van der Meulen se voit au Musée de Lyon.

charrettes, un haquet, des chaises à porteurs, etc. Les figures sont touchées avec finesse et les costumes minutieusement détaillés. Du reste, cette toile ne nous apprend rien de bien neuf sur le Paris du XVIIe siècle, après celles précédemment décrites.

De quelques tableaux historiques peints sous Louis XIV. — Sous un règne si propice aux talents en tout genre, si libéral à l'égard des artistes, apparurent, soit sur commandes, soit sous la seule inspiration de l'art, beaucoup de toiles historiques, aujourd'hui dispersées ou perdues; mais fort peu d'événements, je le répète, ont la ville de Paris pour lieu de la scène. Quand le roi, après son mariage en 1660, fit son entrée triomphale dans la capitale, parut-il à cette occasion quelques tableaux destinés à en consacrer le souvenir? pour moi, je n'en ai aucune nouvelle. Il est vrai qu'en 1660 la grande impulsion donnée aux arts ne faisait que de naître.

On voyait encore en 1787, au rapport de Thiéry, à l'hôtel de ville, plusieurs tableaux historiques ou allégoriques, peints par Troy père, Largillière et autres, relatifs à des naissances ou des mariages de princes du sang sous Louis XIV. Dans la salle des Petites Audiences, ce monarque était représenté recevant en 1654 les hommages des échevins *agenouillés* devant son trône (1). Dans la Grande salle, un autre tableau rappelait le festin offert au roi le 30 janvier 1687, à l'occasion de sa convalescence. De cette œuvre capitale de Largillière, il ne nous reste plus peut-être qu'une assez médiocre estampe, gravée par Chenu, vers 1785, d'après un dessin de Ch. N. Cochin (2). Du reste, la partie topographique du tableau aurait pour nous une bien faible impor-

(1) Feu M. le général Rebillot, dont on a fait la vente le 6 mai de cette année, possédait une estampe de Claude Mellan (n° 170 du catalogue), qui m'a paru être une reproduction de ce tableau.

(2) Cette estampe fait partie du recueil de vues de France publiées par M. Alexandre de Laborde vers 1785. On a aussi frappé une médaille à l'occasion de ce festin. On en voit encore la représentation sur un grand almanach en deux feuilles, pour l'an 1688, dont quelques parties sont dues à d'habiles artistes du temps. J'en ai vu vendre une magnifique épreuve, adjugée à 40 francs, il y a deux ans, à la vente de M. Callet, architecte. Un frontispice, appartenant je ne sais au juste à quel ouvrage, et gravé par Séb. Le Clerc, représente aussi, dans quatre médaillons, les différentes cérémonies qui eurent lieu à l'occasion de cette fête du 30 janvier 1687.

tance, car la Grande salle du festin existe encore, à quelques modifications près, telle qu'elle était alors. Le roi, occupant le centre d'une grande table en forme de fer à cheval, tournait le dos à une vaste cheminée de marbre, construite sous Henri IV, ornée de cariatides et d'un grand cartouche contenant le blason de Paris.

Un autre tableau de la même salle représentait le mariage célébré (à Notre-Dame, je pense) le 7 décembre 1697, du dauphin Louis, duc de Bourgogne (qui fut père de Louis XV), avec Marie-Adelaïde de Savoie.

Ces peintures historiques et autres, qui décoraient l'hôtel de ville, ont probablement été détruites à l'époque où cet édifice devint le siége du gouvernement antimonarchique de 1792. Je vais maintenant en citer quelques autres, que j'ai pu avoir sous les yeux, mais elles ont un si faible intérêt pour l'archéologie ou l'histoire de Paris, que je les mentionnerai en bloc et aussi brièvement que possible.

Le 21 avril passé, on adjugea, à la vente de feue madame Martin, à l'hôtel de la rue Drouot, salle 5, pour 6,150 fr., un grand tableau attribué à Pierre Wouwermans, et provenant de la collection Dufresne. Il était ainsi décrit dans une notice (que j'abrége) au *Moniteur des Ventes* : « N° 46 — Carrouzel donné sous Louis XIV « à la place Royale, à l'occasion de la naissance du *Dauphin* (1). « — Au milieu de la place s'élèvent les tribunes royales... La « reine Marie-Thérèse préside cette solennité, dont le *héros prin-* « *cipal* est le jeune roi qui, sous le costume d'un *chevalier rouge* « et la lance au poing, charge impétueusement son adversaire. « Des escadrons représentant les *anciens preux* occupent la partie « droite de la composition. Sur le devant, une mascarade... entoure « un riche carrosse dans lequel sont des dames masquées... Le « spectateur a le dos tourné à la rue Saint-Antoine; en face de « lui est le pavillon des Minimes; à droite, au fond, l'entrée de la « rue du Pas de la Mule. Quelques édifices du vieux Paris, les « églises *Notre-Dame-des-Champs* (sise au haut du faubourg « Saint-Jacques!), Saint-Eustache, la tour Saint-Jacques, « Saint-Gervais et les hauteurs de Montmartre dominent la com- « position. »

(1) Le docte commentateur du tableau veut désigner sans doute le dauphin Louis dit *Monseigneur*, premier fils du roi, né à Fontainebleau le 1er nov. 1661, ce qui devrait fixer à peu près à cette année la date du tableau.

Cette attrayante description devait m'attirer à la vente. Il me parut difficile de reconnaître dans ce tableau la place Royale. Les lointains édifices avaient bien quelque analogie avec Saint-Eustache, la tour Saint-Jacques, etc.; mais leurs positions respectives ne s'expliquaient guère. Je crus reconnaître que ce tableau, remarquable comme œuvre d'art, mais animé par une fête sans doute imaginaire, avait été composé, quant à la topographie, d'après une estampe de Claude Chastillon, représentant le carrousel donné en 1612 à la place Royale, et offrant en perspective un grand nombre d'édifices parisiens, dessinés de fantaisie, enjolivés et réunis en groupe pour l'effet. Quant à un carrousel donné à Paris vers cette époque, je n'en connais d'autre que celui exécuté le 5 juin 1662 sur la place qui en retint le nom.

Dans l'*Athenæum français* (n° du 26 avril) parut à ce sujet l'article suivant : « Dimanche (à l'hôtel de la rue Drouot), on voyait « un tableau que le rédacteur du catalogue, M. Febvre (expert de « la vente) annonçait pompeusement, et qui ne répondait guère « à tant d'éloges... Ce tableau ne représente *nullement* la place « Royale; c'est une place flamande assez semblable à celle où se « tient la Bourse à Anvers, et si l'on voit au milieu la statue « équestre de Louis XIII, c'est une réminiscence pure et simple, « et non pas une exacte reproduction. Ce tableau donc, loin de « présenter un intérêt historique et topographique, a dû être fait « fort loin de Paris, par un *artiste* qui ne connaissait guère la « place Royale. »

Je suis de l'avis du rédacteur de l'article. J'ajouterai que ce n'est pas la première fois, à ma connaissance, que, par ignorance, ou par spéculation, on a donné à certains tableaux une fausse attribution historique, afin d'en élever la valeur intrinsèque. C'est aux amateurs d'apprendre à juger et de se tenir sur leurs gardes.

Le n° 1991 du Musée de Versailles (Salon de Mercure) a rapport à la fondation de l'Observatoire (vers 1667). On y voit Claude Perrault, qui présente au roi le plan géométral de cet édifice, dont on aperçoit l'élévation dans le lointain.

Une autre toile de la même salle, je crois, est relative à la fondation de l'Hôtel des Invalides. Ces deux peintures et autres analogues n'apprennent rien de neuf aux archéologues, d'autant plus que les monuments projetés subsistent toujours.

Le n° 773 du même Musée (rez-de-chaussée), portant 265 centimètres de long sur 198 de haut, représente, cette fois authentiquement, la place Royale. C'est l'œuvre de J. Parrocel. M. Soulié croit qu'il fut exécuté vers 1680, et l'explique ainsi : « Le pavillon qui fait face à la rue Royale se nommait Pavillon « du Roi... Le cortége d'un ambassadeur fait le tour de la place « et va sortir par le Pavillon du Roi : les voitures, attelées de huit « chevaux, sont conduites par des laquais à la livrée du roi. »

Quel ambassadeur vint à Paris en 1680? Hénault, fort exact sur l'article des ambassades, n'en signale aucune cette année-là. Peut-être s'agit-il de l'envoyé d'Alger, qui vint se soumettre au roi le 4 juillet 1684, ou des envoyés du roi de Siam, qui arrivèrent à Versailles le 27 novembre de la même année.

Mais c'est nous occuper trop longtemps d'une peinture de peu d'importance, en dehors du mérite de l'art; car la place Royale offre encore aujourd'hui, sauf quelques modifications, à peu près le même aspect que sous Louis XIV, dans l'ensemble de ses constructions.

Je possède une sorte de peinture fort curieuse représentant les mascarades de la rue Saint-Antoine vers 1690; mais, comme cette apparence de tableau à l'huile n'est au fond qu'une gouache sur vélin, un ancien éventail appliqué sur un panneau de chêne, raccordé dans les vides que laissaient les parties cintrées, et recouvert d'un vernis, je me bornerai à le mentionner et je le décrirai plus tard, dans la catégorie des dessins.

Quelques lignes sur le n° 305 du Musée du Louvre. C'est une toile de Jean Jouvenet, exécutée avant 1713 (1) et représentant l'abbé De la Porte, qui officie au maître-autel de Notre-Dame, en présence de quelques personnes prosternées, dont deux chartreux.

La partie qui pourrait nous intéresser, c'est l'ensemble du chœur et de l'autel; par malheur, à l'époque où fut peint le tableau, plusieurs fois reproduit par la gravure, l'ancien autel décrit plus haut (page 312) était démoli depuis 1699, et n'était pas

(1) En 1713, Jouvenet eut la main droite paralysée; il s'exerça aussitôt à peindre de la main gauche, et mourut quatre ans plus tard. Ce tour de force, très-admiré dans le temps, est moins étonnant que celui de César Ducornet (récemment décédé) qui promenait son habile pinceau sur la toile avec l'orteil du pied. — Ce tableau de Jouvenet lui fut commandé par le chapitre de Notre-Dame, en 1709. L'abbé De la Porte mourut en 1710.

encore remplacé. J. H. Mansard avait commencé l'ornementation nouvelle; mais, après sa mort, arrivée en 1708, on substitua à ses plans ceux de Robert de Cotte, et le groupe de marbre blanc qui devait orner le nouvel autel, — la célèbre *Descente de croix*, de Nicolas Coustou, — ne fut terminé qu'en 1723.

Toute la décoration du chœur et de l'autel est donc, sur ce tableau, à peu près imaginaire, ou du moins tracée d'après des plans non encore arrêtés. Les ornements des piliers, les grilles dorées, le retable de l'autel avec son bas-relief doré de la Cène, tous ces détails ne représentent rien de réel. Le retable de l'autel offrit une Mise au tombeau du Christ, et le groupe de la Descente de croix, une autre disposition de personnages que celle indiquée sur la toile de Jouvenet. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur un grand nombre d'estampes postérieures à 1723.

Le chœur de Notre-Dame, dégradé en 1793, fut rétabli, mais moins richement que sous Louis XV, en 1803. On y replaça le groupe de marbre, de Coustou, conservé grâce au zèle d'Alexandre Lenoir. Il en a été quitte pour la restauration de quelques mutilations subies à l'époque où l'on brisait les saintes images; coulé en bronze, il n'en existerait plus rien.

M. Villot attribue la partie architecturale du tableau à un artiste nommé Feuillet, que Jouvenet employait pour ces sortes de travaux. Cet artiste aura consulté des dessins d'architecte qui ont été modifiés dans l'exécution.

A. Bonnardot.

(*La suite à un prochain numéro.*)

PREMIER SIÈCLE DE L'ÉCOLE DE SIENNE.

(FRAGMENT D'UNE HISTOIRE DE LA PEINTURE A FRESQUE EN ITALIE.)

Quand l'Italie, malgré ses dissensions intestines, malgré les fureurs des Guelfes et des Gibelins, vit poindre cette lumière sublime qui devait faire briller d'un nouvel éclat les arts si longtemps ensevelis dans les ténèbres de la barbarie, ce fut à la Toscane, ce premier berceau de la civilisation en Italie, qu'était encore réservé l'honneur de donner naissance à la civilisation nouvelle; c'était dans son sein que devaient éclore ces germes précieux qui, plus tard, étaient destinés à féconder l'Europe entière.

Trois de ses villes, Florence, Sienne et Pise, se disputent la gloire d'avoir fait faire à l'art ses premiers pas. Nous croyons que, dans l'ordre chronologique, Florence ne peut obtenir que la troisième place, mais elle peut facilement se consoler; car si ses rivales ont donné à l'art la première impulsion, c'est à Florence que l'on doit ses premiers progrès véritables.

La priorité appartient à Sienne, qui, dès l'an 1100, peut citer le *Saint Pierre et Saint Jean,* de Perrolino ou Pietro di Lino, et diverses autres peintures de maîtres inconnus, qui toutes sont regardées comme antérieures à l'an 1200, telles que la *Madonna delle Grazie,* la *Madonna di Tressa,* la *Madonna di Betleemme,* etc., quand les plus anciennes peintures des écoles de Pise et de Florence, celles de Giunta Pisano et de Bonaventura Berlinghieri, appartiennent aux premières années du XIIIe siècle.

Il y a longtemps qu'on a dit que les Siennois étaient les Français de l'Italie (1); cette légèreté de caractère, cette imagination vive et brillante, qui leur ont valu ce surnom, ne pouvaient manquer de se refléter dans les œuvres de leurs artistes. Une expres-

(1) . . . . . Or fù giammai
Gente si vana come la sanese?
Certo non la Francesca sì d'assai.
DANTE, *Inferno,* C. XXIX.

sion toujours sentie, un air de gaieté répandu sur les visages, un coloris gracieux et fin, partout de la poésie, mais souvent aussi incorrection de dessin, absence de pensée profonde, telle est l'école de Sienne, dont Guido fut le chef. Au XIIIe siècle, à l'époque même où naissait ce maître, le plus habile sans contredit de ceux qui travaillèrent à Sienne de son temps, et qui fut le régénérateur de cette école, en creusant les fondements de la cathédrale de Sienne, on trouva le fameux groupe des *Trois Grâces,* qu'on voit encore aujourd'hui dans la sacristie de cette église; c'est peut-être à cette découverte que les maîtres siennois durent cette aménité, cette grâce, inconnues aux maîtres byzantins, et qui sont au nombre des principaux caractères de leur école.

Guido da Siena ou Guidone da Ghezzo, fut le contemporain de Giunta Pisano; mais ce dernier était déjà connu en 1210, tandis que le plus ancien tableau que nous ayons de Guido ne date que de 1221; c'est la fameuse Madone placée à Sienne dans la chapelle Malevolti à Saint-Dominique; elle porte cette inscription :

ME GUIDO DE SENIS DIEBUS DEPINXIT AMOENIS
QUEM CHRISTUS LENIS NULLIS VELIT AGERE POENIS
MCCXXI.

La célébrité de Guido était telle en 1230, qu'il fut aussi appelé à décorer l'église des Franciscains d'Assise; il y peignit des fresques, qui, toutes défigurées qu'elles sont par les retouches les plus maladroites, n'en sont pas moins supérieures à celles de son prédécesseur. On voit que, s'il ne put parvenir à secouer la manière des maîtres grecs, il s'efforça au moins de ne leur emprunter que ce qu'ils avaient de meilleur; sa composition est souvent mieux entendue, et quelquefois ses figures ne manquent ni de grâce ni de noblesse.

Ser Mino di Simone, appelé aussi Maestro Mino, ou simplement Minuccio, succéda à Guido da Siena, sans que rien toutefois prouve qu'il ait été son élève. Il a laissé, dans la salle du Conseil du palais public de Sienne, une immense fresque représentant *la Vierge et l'enfant Jésus sur un trône entouré d'anges sous un dais soutenu par les apôtres.* Cette fresque fut longtemps attribuée au fameux mosaïste Frà Mino da Torrita, lequel, selon toute apparence, ne peignit jamais; ce n'est qu'en 1809 que, dans un registre

de la *Biccherna* (1), on a découvert qu'elle avait été exécutée en 1287 par ser Mino di Simone, qui est désigné sous le titre d'ingénieur de la commune. Elle est remarquable par l'invention et la grandeur du style; les figures ont peu de roideur pour l'époque; les têtes de la Vierge et de l'Enfant sont pleines de grâce; celles des apôtres ont pour la plupart de la grandeur et de la noblesse. Cette peinture si curieuse occupe tout le fond de la salle; elle a malheureusement beaucoup souffert, surtout dans sa partie inférieure; elle est entourée d'un encadrement qui présente la tête du Christ et dix-neuf médaillons renfermant les bustes de divers saints, protecteurs de la ville. Cette fresque a été retouchée en 1321 par Simon Memmi, qui peignit dans cette même salle une bataille dont nous parlerons bientôt.

A la même époque florissait Ugolino de Sienne (2), qui fut lié d'une étroite amitié avec l'un des meilleurs maîtres des premiers temps de l'école florentine, Stefano de Florence; il peignit plus souvent des tableaux que des fresques, et, dans ce dernier genre, que cependant nous savons qu'il cultiva, aucun de ses ouvrages n'est parvenu jusqu'à nous. Autant que nous pouvons en juger d'après ses autres peintures, sa manière tint beaucoup de celle des maîtres grecs. Il mourut en 1339, dans un âge très-avancé.

Nous voici arrivés à l'un des plus grands artistes de cette école, Simon Memmi, ou Simone di Martino, auquel Pétrarque a consacré deux sonnets, honneur qui suffirait pour l'immortaliser si nous n'avions pas le bonheur de posséder un assez grand nombre de ses ouvrages (3).

Si on en croyait Vasari, Memmi aurait été élève du Giotto, mais la vérité de cette assertion est plus que douteuse; il est probable que, selon sa coutume, Vasari, entraîné par son excès de patriotisme, s'est efforcé de rattacher le grand maître siennois à l'école florentine. Au reste, Memmi a pu connaître Giotto et ses ouvrages

(1) La *Biccherna* était un tribunal dont la fondation remontait au temps de la république de Sienne; il avait dans ses attributs les impôts, les confiscations, les poids et mesures, l'état civil, les spectacles, etc. Il cessa d'exister à la promulgation des règlements de Léopold Ier.

(2) Baldinucci avance sans preuves qu'il fut élève de Cimabue.

(3) C'est à Avignon que Memmi se lia d'amitié avec Pétrarque pour lequel il fit le portrait de Laure, sujet de ces deux sonnets. P. I. Sonn. LVII et LVIII. Pétrarque parle aussi de ce maître dans une de ses lettres : *Duos ego novi pictores egregios*... Joctum (Giotto) *florentinum civem et* Simonem *senensem*.

et s'en inspirer parfois, soit à Avignon, soit à Rome, où il peignit à fresque, sous le portique de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, une Madone, aujourd'hui transportée dans les souterrains de la nouvelle église (1). Ce qui est certain, c'est que Memmi s'appliqua et ne réussit pas moins que le Giotto à s'éloigner de la manière des Grecs; ce qui est certain encore, c'est qu'il l'égala souvent et quelquefois même le surpassa. Son coloris est plus varié, son dessin est souvent plein de pureté, et Vasari a dit de lui avec raison : « *Non da maestro di quella età, ma da moderna eccellentissimo ha operato* (Il a travaillé non pas en maître de cette époque, mais en artiste du premier ordre des temps modernes). » Sa manière approche plutôt de celle de ser Mino di Simone, dont il serait plus vraisemblable qu'il eût pu être l'élève; mais, ainsi que le remarque judicieusement Lanzi, comme la seule fresque que nous ayons de Mino a été justement retouchée par Simon Memmi lui-même, on ne peut tirer une conséquence bien rigoureuse de la ressemblance de cette fresque avec les ouvrages du peintre du *Campo-Santo*.

Dans son premier voyage à Avignon, où il avait été envoyé par Pandolfo Malatesta pour faire le portrait de Pétrarque, Memmi exécuta plusieurs autres tableaux et fresques qui établirent sa réputation; aussi, dès qu'il fut de retour dans sa patrie, la commune s'empressa-t-elle de lui confier d'importants travaux.

Il commença par peindre dans le palais public une *Madone*, aujourd'hui détruite; mais dans la salle du Conseil est encore une grande fresque, de 1328, représentant *l'Assaut de Monte Massi par Guido Ricci da Fogliano, général des Siennois*. On chercherait en vain quelques traces de proportion et de perspective dans le paysage qu'offre à droite le camp des Siennois, et dans le fond la ville assiégée; mais la figure principale qui occupe le centre de la composition, où du reste elle se trouve trop isolée, est belle et d'une bonne couleur. Guido Ricci est représenté sur un cheval caparaçonné d'or; il est richement costumé et tient en main le bâton de commandement. Le cheval est moins mal des-

(1) Suivant la tradition, cette image, aujourd'hui en très-grande vénération, aurait, à l'époque où elle était placée sous le portique, versé du sang en recevant le coup d'une boule lancée par une main sacrilége. On conserve précieusement aussi les pierres teintes de ce sang miraculeux, et, malgré la grille qui les recouvre, on les a creusées en leur faisant toucher des médailles et des chapelets.

siné que dans la plupart des peintures de cette époque. Cette fresque est rendue très-intéressante par les balistes, mantelets et autres engins de guerre, qu'on y retrouve tels qu'ils ont été décrits par messer Lando di Pietro, qui, à cette époque, était ingénieur militaire de la commune de Sienne.

Memmi fut ensuite appelé à Assise, où il peignit, dans la *Chiesa-Nuova,* quelques traits de la vie de saint Martin, qui sont parvenus jusqu'à nous; puis à Florence, où il décora *Santa-Croce* de peintures qui n'existent plus, et le chapitre de *Santo-Spirito* de fresques qui furent détruites en 1560. Bientôt il exécuta dans la même ville les belles peintures de la *chapelle des Espagnols,* à Sainte-Marie-Nouvelle. Nous y pouvons voir quels immenses progrès Memmi avait faits en peu d'années dans toutes les parties de l'art depuis le jour où il peignit *l'Assaut de Monte-Massi.* Si le coloris de ces fresques n'annonce pas encore beaucoup de science, il ne manque cependant pas d'un certain mérite; la perspective est mieux observée, la composition mieux conçue, les expressions mieux senties.

La chapelle des Espagnols est presque une église, dont l'entrée donne sur l'un des cloîtres du couvent de Sainte-Marie-Nouvelle, et qui est indépendante de l'église elle-même. Sur le grand mur de droite ou oriental, Memmi a représenté *l'Église militante* et *l'Église triomphante.* Dans la première de ces compositions, l'artiste a reproduit le modèle de la cathédrale de *Santa-Maria-di-Fiore,* d'après le dessin original laissé par Arnolfo di Lapo, et il y a réuni les principales dignités de la terre, le souverain Pontife, l'Empereur et beaucoup d'autres personnages; il y a placé pêle-mêle tous les ordres religieux, et parmi eux, en première ligne, les Dominicains personnifiés d'une manière symbolique, qui, pour être dans l'esprit du temps, ne nous en paraît pas moins aujourd'hui plus bizarre qu'ingénieuse. Les moines inquisiteurs sont représentés sous la forme de chiens blancs et noirs, allusion au costume de l'ordre, et défendant d'innocentes brebis contre les hérétiques, figurés par des loups dévorants.

Au-dessus de cette fresque est *l'Église triomphante,* où l'on voit, dans la partie inférieure, les amateurs des vains plaisirs du monde, leur confession, leur pénitence et enfin leur entrée dans le paradis. On prétend que beaucoup des figures de cette fresque sont des portraits de personnages contemporains de Memmi ou

morts peu de temps avant lui. Ainsi le pape serait Benoît XI, le cardinal serait Fr. Nicolas Albertini de Prato, premier cardinal qu'ait eu le couvent de Sainte-Marie-Nouvelle. Vasari, Baldinucci et Cinelli affirment que la figure habillée de blanc, vue de profil, le visage maigre, la barbe courte et la tête couverte d'un capuchon, est le portrait de Cimabue, et que Memmi s'est représenté lui-même à côté, également de profil, en se servant de deux miroirs. Parmi les autres figures, celles vêtues de jaune seraient les deux architectes Jacopo et Arnolfo di Lapo, et le soldat armé serait le comte Guido, seigneur de Poppi. On y voit aussi, au dire de Baldinucci, le portrait de Pétrarque revêtu d'un manteau rouge, et la tête couverte d'un capuchon blanc; il est placé à côté d'un chevalier de Rhodes. Vasari dit encore que, sous les traits de la Volupté, Memmi a représenté Laure, avec une robe verte semée de violettes, ayant une flamme sortant de son corsage au-dessus de la poitrine; mais rien ne paraît confirmer cette assertion. La petite flamme avait fait croire aussi que cette femme pouvait être la célèbre Fiammetta de Boccace; mais l'auteur du *Décameron* ne connut Fiammetta à Naples qu'en 1341, tandis que la peinture de Memmi est de 1332.

En face de l'entrée de la chapelle, au-dessus du chœur, est *le Crucifiement;* à droite, on voit *la Descente aux limbes;* à gauche, *le Portement de croix*. Sur le mur qui fait face au chœur et au-dessus de la porte d'entrée étaient des fresques représentant *les Miracles de saint Dominique et de saint Pierre martyr;* elles sont aujourd'hui presque entièrement effacées, et à peine en retrouve-t-on quelques traces dans le bas et dans la partie supérieure. Les autres peintures de Memmi, à la chapelle des Espagnols, ont été habilement restaurées, au XVIIIe siècle, par Agostino Veracini.

Rien ne peut nous fixer sur l'époque où Memmi peignit une *Madone entre deux anges,* dont l'un est aujourd'hui détruit, dans la curieuse église de la petite ville de San-Gimignano en Toscane; mais nous verrons bientôt quelle date nous devons assigner à la coupole de la métropole d'Avignon, que peignit également Memmi; ces fresques ont beaucoup souffert. Au-dessus du grand arc qui supporte la coupole à droite est une *Annonciation,* divisée en deux parties par la fenêtre. En face, sur le mur de gauche, était une autre peinture qui a été entièrement détruite pour faire place à un orgue. *Les quatre Évangélistes* des pendentifs de la cou-

pole même sont assez bien conservés; enfin, au-dessus est la coupole qui dut représenter *le Paradis*, mais où l'on ne distingue plus que quelques petits anges, pleins de grâce, et dont le style n'a presque rien de gothique.

Malgré tout le mérite des ouvrages que nous avons décrits jusqu'ici, ils sont loin de ceux que Memmi a exécutés à Pise, et c'est dans cette ville qu'il faut étudier ce grand maître pour apprécier son immense talent. Je ne dirai qu'un mot des fresques dont il décora la sacristie de Saint-Paul d'Arno dans cette ville; le temps n'en a épargné que quelques débris, et j'ai hâte d'arriver au *Campo-Santo,* où Simon Memmi brille dans toute sa gloire. On sait que le *Campo-Santo* de Pise, construit par Giovanni Pisano en 1283, fut pendant les XIVe et XVe siècles une lice toujours ouverte, où les plus grands maîtres vinrent se disputer la palme de la peinture (1). Memmi ne pouvait manquer d'y paraître. D'abord se présente une *Assomption,* pleine de légèreté et de noblesse, qui semble avoir échappé aux fatales restaurations du *Campo-Santo.* Cette délicieuse madone, louée avec raison par Vasari, est placée au-dessus de la porte principale du *Campo-Santo;* elle fut, dit-on, peinte en premier par Memmi, pour donner aux Pisans la mesure de ce qu'il pouvait faire. Viennent ensuite trois compartiments où sont représentés des traits de la vie de saint Renier, protecteur de la ville.

Il ne reste d'intact du *Saint Renier dans le monde — al secolo,* — que quatre figures, le Rédempteur, une femme touchant le manteau du saint, et une autre tenant un enfant par la main; celle-ci est d'une beauté angélique. Le reste de cette fresque a été retouché ou plutôt refait par les frères Melani, qui n'ont pas même essayé de conserver le caractère du maître. A gauche, le saint est représenté entouré d'un essaim de jolies femmes et pinçant du *psaltérion;* au milieu, on le voit converti et prosterné, à la porte du couvent de San-Vito, aux pieds d'un saint homme appelé Alberto Leccapecore. Enfin, à droite, le saint est en prière dans l'é-

(1) Les fresques du *Campo-Santo* ont été gravées in-folio in-pl., en 1806, par Carlo Lasinio, conservateur du monument. Une édition réduite, avec texte français, a été publiée en 1833 par son fils Gian Paolo Lasinio. Une autre collection a paru en Angleterre sous ce titre : *A series of forty very large and highly finished coloured plates of the celebrated and beautiful frescoes which adorn the wals of the Campo-Santo at Pisa.* London, in-folio.

glise de San-Vito; le Sauveur lui apparaît et lui rend la vue qu'il avait perdue à force de pleurer ses péchés. Deux figures agenouillées aux côtés du saint sont regardées comme représentant son père et sa mère, bien que, suivant la légende, l'apparition du Rédempteur à saint Renier ait eu lieu dans sa maison et en l'absence de ses parents.

Dans le second compartiment, *le Départ de saint Renier,* la scène est quintuple. A gauche, le saint est représenté partant pour la Terre Sainte, sur une de ces galères désignées par les auteurs italiens sous le nom de *galera sottile.* Ce navire d'une parfaite conservation est un monument précieux d'archéologie navale. Au milieu de la composition est une sorte d'église gothique à trois nefs, dont chacune contient un sujet. Saint Renier avait emporté pour son voyage une caisse pleine d'argent; il en sortait une odeur épouvantable; Dieu apparut au saint en prière et lui dit qu'il avait envoyé cette odeur pour lui faire comprendre qu'il devait renoncer à tous les biens de la terre. Telle est la scène représentée dans la nef de gauche. Dans celle du milieu, le saint prend, à Jérusalem, l'habit de pèlerin; dans celle de droite, il distribue aux pauvres ses richesses et les habits qu'il vient de quitter. Enfin, l'extrémité droite de la fresque est occupée par une délicieuse madone, assise sur un trône rayonnant, entourée d'anges, de vierges et de saints, et recevant les hommages de saint Renier prosterné. Cette peinture n'a guère été retouchée que dans les vêtements du saint, mais le fond a beaucoup souffert, et les couleurs s'altèrent de plus en plus chaque jour.

Le compartiment le mieux conservé est celui où Memmi a représenté les *Miracles du saint.* C'est une des compositions les plus savantes de l'époque. A gauche, elle nous présente le saint résistant aux menaces de l'ange des ténèbres et le mettant en fuite, puis apaisant par le signe de la croix deux lionnes qui l'avaient assailli dans son pèlerinage au mont Thabor. A droite, nous le voyons renouveler le miracle de la multiplication des pains, puis partir pour Pise sur une trirème, en compagnie de Ranieri Bottacci, gentilhomme pisan. Cette dernière partie de la fresque est presque détruite. Enfin, au centre, saint Renier arrivé au Thabor est témoin d'une seconde transfiguration. Il est curieux de rapprocher cette Transfiguration de celle de Raphaël; il résulte de cette comparaison que le peintre d'Urbin s'est évidemment

inspiré de la composition du maître siennois, de même que Michel-Ange ne s'est pas fait faute de mettre le *Campo-Santo* à contribution pour son *Jugement dernier*.

Après ces travaux au *Campo-Santo,* Simon Memmi retourna à Sienne, où il entreprit de peindre un *Couronnement de la Vierge* sur la porte *Camullia* (1). Selon Vasari, la mort ne lui aurait pas permis de l'achever; il est plus probable qu'il ne put la terminer parce que ce fut alors qu'il fut appelé à Avignon par le pape Clément VI, pour peindre la coupole de la métropole, qui dut être son dernier ouvrage.

Simon Memmi mourut en 1344 et non en 1345, comme l'a dit Vasari, encore moins au delà de 1360, comme le prétendent Rosini, Lasinio et quelques autres qui fixent sa venue à Pise à cette année; ce qui supposerait que lorsqu'il peignit *l'Histoire de saint Renier,* il aurait été âgé de 76 ans. La date précise de sa mort est connue par le nécrologe de l'église Saint-Dominique de Sienne, où on lit que ses funérailles furent célébrées le 4 août 1344. Ce même nécrologe nous apprend qu'il mourut non pas à Sienne, comme prétend Vasari, mais bien à la cour, *in curiâ,* c'est-à-dire à Avignon, et que son corps fut rapporté dans sa patrie pour y être enseveli : *Magister Simon Martini pictor mortuus est in curiâ, cujus exequias fecimus in conventu, die* IV *mensis Augusti* MCCCXLIV.

ERNEST BRETON.

(1) Cette porte a été repeinte en 1699 par Giuseppe Nasini.

LES GRAVEURS ANCIENS.

(SUITE ET FIN) (1).

LES GRAVEURS DE P. P. RUBENS.

Avant d'arriver au terme de mon excursion, c'est-à-dire à l'époque la plus brillante pour nos graveurs, époque pendant laquelle ils ont porté leur art au point le plus élevé qu'il lui ait été donné d'atteindre en Belgique, qu'il me soit permis de jeter un rapide regard en arrière.

L'origine de la gravure est encore entourée de tant d'obscurités, qu'il serait téméraire de se prononcer sur la question de priorité. La part de nos provinces dans l'invention même est peut-être beaucoup plus importante que je ne l'ai supposé. Il y aurait là matière à un beau travail; quoi qu'il en soit, nous rencontrons en Flandre une florissante école de peinture, des dessinateurs habiles, les plus habiles de l'Europe, à l'époque où l'on place communément le berceau de la gravure; nous trouvons, dans les travaux des plus anciens graveurs, la trace manifeste de l'étude de notre école de peinture et de sculpture, et si nous ne pouvons placer des noms en regard de ceux que proclame l'Allemagne, nous avons, dans la perfection du burin de Lucas de Leyde et de quelques-uns de ses devanciers anonymes, une preuve que cet art était cultivé avec autant de succès et depuis aussi longtemps sur les bords de la Meuse et de l'Escaut que sur les bords du Rhin.

L'influence de Lucas de Leyde sur les graveurs italiens, dans la personne de leur chef le plus illustre, Marc-Antoine Raimondi, n'est pas contestable. Celle que Corneille Cort, Goltzius et les Sadeler exercèrent sur l'école qui se substitua aux continuateurs de l'artiste bolonais, n'est pas moins bien établie.

J'ai rappelé comment, sous l'impulsion de Raphaël, Marc-Antoine était devenu le dessinateur le plus correct et le plus savant de son temps et de son pays; comment le divin Sanzio avait trouvé en lui le traducteur, l'interprète le plus intelligent et le plus sûr. A la correction élégante et sobre du peintre de madones, il fallait un interprète qui se fût dépouillé de tous les ornements d'emprunt et qui fût assez fort pour se contenter de la forme en négligeant tous les artifices du coloris. Mais ceux qui suivirent cette trace exagérèrent encore la sobriété du maître; ce qui était une qualité devint un défaut et dégénéra en sécheresse. Aussi, lorsque le chef de la brillante école de Venise, le Titien, songea, à son tour, à

(1) Voir les précédentes livraisons.

trouver des graveurs qui pussent populariser ses œuvres, il ne reconnut point aux continuateurs de Marc-Antoine les qualités que réclamait sa nature essentiellement coloriste. C'est vers les artistes flamands qu'il tourna les yeux, comme vers ceux chez lesquels il reconnaissait le plus d'affinité avec le sentiment de sa manière.

Corneille Cort se trouvant alors à Venise, Titien le prit chez lui, comme Raphaël avait fait de Marc-Antoine; il le dirigea dans la gravure de ses tableaux. Ce fut l'origine du succès que notre compatriote obtint en Italie, où il eut la gloire de fonder une école qui compte Annibal Carrache parmi ses élèves.

Ce qu'avait fait Raphaël, ce qu'avait fait le Titien, Rubens ne pouvait manquer de l'essayer. Il lui fallait aussi des interprètes pour répandre dans le monde entier les mille productions de son génie. Il trouva ces interprètes dans sa patrie, grâce à l'immense développement qu'avait pris à Anvers l'industrie chalcographique.

L'art du graveur au burin y était parvenu au degré le plus avancé de perfection pratique; tous les procédés introduits par C. Cort, par Goltzius, par les Sadeler, y étaient pratiqués avec la plus grande facilité.

Un autre procédé s'était aussi perfectionné depuis quelques années, je veux parler de la gravure à l'eau-forte, dont l'application était devenue plus fréquente.

Le peintre pressentit le parti qu'il pouvait tirer de ces divers éléments pour la création d'une manière nouvelle, particulièrement propre à rappeler les effets les plus piquants et les plus hardis que lui-même obtenait, au moyen de sa palette.

Les ateliers d'Anvers fourmillaient d'habiles ouvriers; il en choisit quelques-uns et il en fit d'éminents artistes.

Parler des graveurs de Rubens, sans essayer de caractériser le talent si varié, le génie si multiple du maître lui-même, ce serait s'exposer à n'être pas compris. En m'abstenant de remplir ce devoir de convenance envers la mémoire de la plus haute personnalité de l'art flamand, je me rendrais coupable d'un véritable déni de louange.

La vie de Rubens est, ainsi que ses ouvrages, empreinte d'un caractère de grandeur, de noblesse et d'énergie virile; il nous apparaît comme un des plus vastes génies qui aient honoré l'humanité; c'est sans contredit le génie le plus complet dont puisse se glorifier la Belgique.

Il eut le rare bonheur de comprendre son siècle et d'en être compris et apprécié, de jouir dignement de sa gloire et d'être exempt de ces retours de fortune si communs dans l'existence des artistes.

L'œuvre grandiose qu'il a disséminé par toute l'Europe et que nulle main ne saurait réunir sans les secours des graveurs, ses dignes interprètes, l'œuvre immortel du chef de l'école flamande n'a pas cessé d'être

admiré. Son génie, comme l'ange gardien du feu sacré des beaux-arts, semble planer sur la Belgique et souffler au cœur de notre jeunesse la noble ardeur de recueillir le glorieux héritage qu'il a laissé.

Pour apprécier Rubens, il faut considérer le siècle auquel il s'adressait.

L'école dite gothique avait suffi à nos pères, tant que sa naïveté, si voisine de la nature, ne rencontrait dans les masses qu'une aveugle soumission aux dogmes comme aux pratiques de la foi catholique. Cette peinture croyante parlait à des cœurs croyants que ne sollicitait aucune influence contraire; elle n'avait pas besoin, pour persuader, de grands moyens et d'efforts extraordinaires.

Toutes ses productions portaient un cachet de mélancolie; elles entretenaient les âmes dans une sorte d'immobilité et substituaient la contemplation des mystères de la mort au spectacle des brillantes réalités de la vie.

Arrivant après les luttes longues et acharnées que la Réforme avait suscitées dans nos provinces, quel rôle pouvait ambitionner Rubens?

Allait-il essayer de ressusciter l'art gothique? c'eût été un contre-sens. Devait-il se faire le continuateur des Coxie, des Van Orley, des Otto Venius? mais c'eût été perpétuer la stérile imitation des procédés italiens, renier la tradition flamande, abdiquer tout empire sur le progrès qui devait s'accomplir dans sa patrie.

Michel-Ange et Raphaël n'avaient pas craint, encouragés d'ailleurs par le souverain Pontife, d'introduire l'élément païen dans la peinture religieuse, afin de frapper plus vivement les cœurs et les esprits, et de les retenir, par un charme nouveau, sous l'empire d'une religion qui s'environnait de tant d'éclat.

Rubens se fit aussi l'ardent missionnaire d'un culte qu'il acceptait sans réserve. Son but, à lui aussi, fut de rendre encore attentives aux choses de la foi des intelligences longtemps distraites. Il répandit donc sur ses toiles toute l'énergie de ses croyances, et, afin de frapper vivement les yeux, pour arriver aux cœurs, il assigna comme idéal à ses œuvres la rayonnante représentation de la nature : la forme vraie, complétée par la couleur éclatante.

A la place qu'avaient occupée les productions naïves du Moyen-âge, place que le passage des iconoclastes avait dépouillée, il inaugura le règne de la vie se manifestant par le mouvement et la lumière. A ces peintures calmes, reflet d'une époque d'immobilité, il substitua une sorte de peinture militante, marchant à la conquête des âmes; il fut, plus qu'aucun autre, le peintre épique de l'Évangile.

Rubens a laissé une trace lumineuse dans tous les sentiers qu'il a parcourus; paysagiste admirable, peintre d'histoire, de genre, de portraits, architecte, écrivain, savant antiquaire, il n'est médiocre nulle part; il est sublime souvent.

On fouille encore aujourd'hui les bibliothèques pour découvrir un traité de l'art de peindre qu'il aurait, pense-t-on, publié à la fin de sa vie. Le ciel a permis que ce traité disparût. Quant à moi, je pense qu'il ne faut point le chercher ailleurs que sur les toiles où son pinceau l'a mille fois écrit : c'est là que, après une étude consciencieuse, nos jeunes artistes le découvriront, si la nature leur a donné une âme et des yeux pour comprendre le maître.

L'œuvre de Rubens se compose de 1,461 pièces; le catalogue le plus complet des gravures exécutées d'après ses ouvrages comprend plus de onze cents numéros.

Les graveurs de Rubens me paraissent devoir être partagés en deux groupes principaux. Je placerai d'un côté les burinistes aux tailles savantes et hardies, à la tête desquels marchent Bolswert, Vorsterman et Pontius; de l'autre côté, ceux qui ont marié aux travaux du burin un plus large emploi de l'eau-forte et du pointillé, parmi lesquels se distinguent au premier rang : P. Soutman, H. Witdoeck et G. De Leeuw. Un troisième genre, la gravure en taille d'épargne ou sur bois, n'est représenté, dans l'œuvre de Rubens, que par un seul artiste, mais d'un mérite éminent, Christophe Jegher.

Autour du premier groupe se réunissent Corneille Galle le Jeune, Pierre de Jode, Balliu, Nicolas Lauwers. Autour du deuxième, nous reconnaissons J. Van Sompen, Jean Louys, Suyderhoef, Corneille Visscher et Fr. Van der Wyngaerde.

Les deux frères Bolswert tirent leur origine, comme leur nom, d'un village de Hollande; ils vinrent l'un et l'autre à Anvers, où ils travaillèrent dans les célèbres ateliers dont j'ai déjà parlé. Le cadet, Schelte à Bolswert, qui était né en 1586, consacra presque exclusivement son burin au service de Rubens et de son école. Il avait commencé à travailler dans la manière des Galle, des Collaert et des Wierix; mais sa nature s'accommodait mal de ce genre sec et léché; il se sentait emporter vers les hardiesses de la taille dont ses compatriotes Cort et Goltzius lui avaient donné l'exemple; son burin trouva donc dans l'école nouvelle un emploi conforme à ses penchants.

On peut en juger par les grandes compositions telles que : *Le Jugement de Salomon*, *le Mariage de la Vierge*, *la Nativité*, *l'Adoration des Rois*, *le Banquet d'Hérode*, *l'Assomption*, les *Saintes Familles*, les *Chasses* et les *Paysages*. Il déploie dans ces sujets, si divers, une variété de ressources, une flexibilité de travaux, qui luttent avec l'inépuisable fécondité de son modèle.

Lucas Vorsterman le Vieux, né à Anvers en 1578, d'un an plus jeune que Rubens, dut beaucoup à ses conseils. On accorde à son burin plus de science, mais moins de vivacité, qu'à celui de Bolswert. Il offre en effet

plus de solidité et moins d'éclat. Il excelle à rendre les accessoires les plus variés et surtout les diverses étoffes; il acquiert dans les chairs un moelleux surprenant et brille par l'harmonie de ses ensembles. On peut se former une idée de chacune des faces de son talent par l'examen de *la Chute des Anges*, de *la Chaste Suzanne*, de *l'Adoration des Mages*, de *la Descente de croix*, et des *Saintes Femmes au tombeau de Jésus-Christ.*

Vorsterman alla en Angleterre vers 1624; il y demeura huit ans. Il y fit des portraits et copia des tableaux de l'école italienne. En traduisant Raphaël, Annibal Carrache et le Caravage, il renonça à l'idée de s'astreindre à une fidélité rigoureuse, mais il eut aussi le bon goût de ne point appliquer à ces maîtres tous les procédés qui convenaient mieux à l'école anversoise. Le Caravage surtout n'eut pas à se plaindre de son interprète, qui lui a prêté des charmes qui pouvaient manquer à sa peinture.

Paul Du Pont, plus connu sous le nom latinisé de Pontius, naquit aussi à Anvers, en 1600. Il fut plus particulièrement disciple de Rubens. Il est vanté pour la précision de son dessin et l'harmonie de ses lumières. Dans les pièces capitales qu'il a gravées, il s'est attaché à rendre, par des prodiges de dextérité, les touches les plus délicates comme les tons les plus vigoureux de son modèle.

Il n'a gravé que d'après Rubens et ceux de son école, entre autres Van Dyck, qui fit son portrait.

C'est encore Pontius qui exécuta les planches du Cours de dessin, dans lequel Rubens expose les principes de son école.

Si l'on voulait, dit Huber, faire un parallèle entre ces trois artistes, on pourrait dire que Vorsterman mettait dans ses travaux plus de délicatesse et de variété, que Bolswert décèle dans son exécution plus de facilité et d'intelligence, mais que Pontius ne le cède à aucun des deux pour la force et l'effet de tout l'ensemble.

Pierre Soutman, Hollandais de naissance comme Bolswert, est né à Harlem en 1580. Lorsqu'il mit son burin au service de Rubens, il possédait un talent original; il avait une manière à lui dans laquelle entrait pour une part importante l'emploi de l'eau-forte et du pointillé mariés habilement aux travaux propres du burin. Ce procédé convenait admirablement pour rendre, d'une part, les effets piquants de jour et d'ombre, et, d'autre part, les carnations moelleuses et vivantes que Rubens savait si bien appliquer. On admire surtout sa manière large, dans les Chasses au sanglier et au lion, et sa suave facilité dans les Bacchanales.

Hans ou Jean Witdoeck, né à Anvers en 1604, a aussi profité des leçons de Rubens. On l'a loué, dit M. Renouvier, plus pour l'effet général de ses estampes, qui traduisent très-habilement la peinture du maître, que pour sa correction.

J'ajouterais volontiers que le burin entre les doigts de Witdoeck devient un pinceau et que ses *tailles* sont des *touches*. La plus importante pièce de son œuvre est *l'Érection de la croix*. L'énergie de cet admirable tableau est rendue avec un bonheur incroyable; cela est bien loin des tailles régulières et symétriques de la gravure moderne, mais comme le faire du peintre est saisi! Je ne crois pas que, devant cette estampe, un seul artiste, qu'un artiste flamand surtout, regrette de n'y point trouver la délicatesse de burin si recherchée de nos jours.

Guillaume Pierre De Leeuw, né à Anvers en 1600, est un autre disciple de Soutman. Il développa l'une des faces du talent de son maître; renonçant au pointillé, il chercha ses plus puissants effets dans l'eau-forte, qu'il traita avec une énergie peu commune, de manière à lutter avec le pinceau de Rubens dont il se plut à reproduire de préférence les sujets de chasses et de combats. Il achevait ses ouvrages au burin, employant les tailles courtes et méplates, selon l'expression d'Huber, au moyen desquelles il produisait des effets très-pittoresques.

Daniel dans la fosse aux lions nous montre ces nobles animaux modelés avec autant de vigueur et de correction que l'eussent pu faire Paul Potter et Rembrandt. Ses *Chasses au sanglier*, *la Chasse au loup* et surtout la terrible *Chasse de l'hippopotame et du crocodile* sont le comble de la perfection du genre.

La part de Suyderhoef et de Corneille Visscher dans l'œuvre de Rubens n'est pas assez considérable pour que je leur consacre ici une longue analyse. L'un et l'autre mériteraient un article particulier, s'il entrait dans mon plan d'apprécier l'ensemble de leurs ouvrages.

Christophe Jegher, le seul graveur auquel Rubens ait confié la reproduction de ses idées au moyen de la gravure en *taille d'épargne* ou sur bois, était originaire d'Allemagne. Il vint à Anvers vers 1620, et travailla ses bois et ses clairs-obscurs sous la direction du peintre lui-même, qui a eu soin de constater sur les épreuves, par ces mots *P. P. Rubens excudit*, la part qu'il avait prise à leur tirage.

Les ressources d'effet et les grossissements de touche que ce genre comporte se prêtaient parfaitement à la manière du maître. En traduisant ses compositions, il semble, dit M. Renouvier, que le bois s'amollit et se colore plus qu'il n'avait fait ailleurs.

L'Assomption de la Vierge est citée par Papillon comme un chef-d'œuvre; *la Tentation de Jésus-Christ*, dont on a des épreuves en noir et d'autres en clair-obscur, *Silène et Bacchus*, auront toujours la valeur de dessins tracés sur bois par le maître lui-même.

L. Alvin.

INVENTAIRE

DES

JOYAUX DE LA COURONNE DE FRANCE

EN 1560.

M. le comte Léon de Laborde, à qui nous devons tant de découvertes précieuses pour l'histoire des arts, est le premier qui ait compris tout le parti qu'on devait tirer des anciens inventaires et des anciens comptes de la maison des rois, des reines et des princes du sang royal. Avant lui, ces monuments si pleins de merveilles restaient enfouis et dédaignés dans la poussière des archives et des bibliothèques. M. Léon de Laborde, en compulsant les Comptes des ducs de Bourgogne, a retrouvé une foule de noms d'artistes inconnus, qui ont pris place désormais dans les annales de l'art; en étudiant les États des dépenses de nos rois, il a pu rétablir l'ordre chronologique des peintres, des orfévres, des sculpteurs et des architectes, attachés à la Couronne de France et formant, pour ainsi dire, le brillant cortége de la royauté à l'époque de la Renaissance; en comparant la description des objets qui figurent dans les inventaires dressés à différentes époques, il s'est initié aux progrès de l'art et aux variations du goût chez nos ancêtres, de manière à suppléer à l'absence des objets eux-mêmes qui ont disparu depuis longtemps, emportés et anéantis par le torrent des siècles et des événements.

C'est de ces vieux inventaires, de ces vieux comptes, de ces parchemins qu'on jugeait inutiles, que M. le comte de Laborde a déjà fait sortir un admirable livre, qu'il intitule modestement *Glossaire* pour faire suite à sa Notice des émaux du Louvre et qui est le véritable complément de l'immortel *Glossarium infimæ latinitatis* de Ducange. C'est de la même source qu'il nous promet de faire sortir encore, pour la collection des *Documents inédits de l'histoire de France* publiés sous les auspices de M. le ministre de l'instruction publique, un vaste recueil archéologique qui présentera le tableau des arts mobiliers, du XIIIe au XVIIe siècle.

En attendant ce magnifique ouvrage auquel l'auteur travaille sans relâche depuis plusieurs années, nous croyons intéressant de faire paraître dans notre *Revue* l'inventaire des joyaux de la Couronne en 1560, lequel offrira des points de comparaison vraiment curieux et singuliers avec l'inventaire des joyaux du duc d'Anjou en 1360, que M. de Laborde a publié en entier à la tête de son Glossaire. L'inventaire de 1560 renferme un très-petit nombre de joyaux ayant appartenu au duc d'Anjou, mais beaucoup, en revanche, qui étaient déjà dans le trésor royal au milieu du XIVe siècle; la plupart cependant sont contemporains de la Renaissance, qui avait frappé de dédain les plus belles œuvres du Moyen-âge. Cet inventaire de 1560 existe manuscrit à la Bibliothèque impériale, aux Archives de l'Empire, à la Bibliothèque de l'Arsenal. Cette dernière copie, que nous avons sous les yeux, présente des annotations bien postérieures, qui prouvent que le trésor de la Couronne a subi peu de changements jusqu'au commencement du XVIIe siècle.

P. L.

Inventaire des vaisselles et joyaux d'or et argent doré, pierres, bagues et autres choses precieuses trouvées au Cabinet du Roy à Fontainebleau, faict par nous Jehan Babou, sr de la Bourdaizière, et Tristan Rostain, sr de Brou, gentilzhommes ordinaires de la chambre dud. seigneur, Mes Florimond Robertet, son conseiller secretaire d'Estat et de ses commandemens et finances, et Nicolas le Gendre, sr de Villeroy, aussi son conseiller et secrétaire de ses finances, en vertu et suivant la commission dud. seigneur, de laquelle teneur est escripte à la fin de ced. present inventaire, à la confection duquel avons vacqué depuis le vingt cinquiesme jour de janvier l'an mil cinq cens soixante jusques au quinziesme jour de janvier oud. an, et quant à la prisée des choses susd., elle a esté faicte, de l'ordonnance du Roy et de la Royne sa mere, par Francoys du Jardin, orfevre d'icelluy seigneur, Pierre Redon, orfevre et vallet de chambre du roy de Navarre, et par Henry de Boux, aussi orfevre d'icelluy sr roy de Navarre, en la presence de nous cy dessus nommez, et aussi de nous Charles de Pierremur, sr de Lezigny, conseiller et me d'hostel ordinaire du Roy, et de Charles le Prevost, sr de Grantville, aussi conseiller d'icelluy seigneur et intendant de ses finances, depputez pour cest effect par le Roy et lad. Royne sa mère, suivant la commission qui pour ce nous a esté expediée, laquelle est aussi transcripte au bout de ced. inventaire; ayant lad. prisée et estimacion esté faicte par les journées escriptes en marge de ced. present inventaire et aux pris qui sont escriptz au bout de chascun article : toutes lesquelles vaisselles, bagues, joyaux, meubles precieux et

autres contenus en ced. inventaire, apres icelluy et lad. prisée parfaictz, sont demourez en la charge et garde de madame de la Bourdaiziere Francoise Robertet, suivant le vouloir et exprès commandement de lad. Royne faict à nous susd. s^rs de Lezigny, de Rostain, d'Alluye et de Granville, le xxe de fevrier mil v^c LX.

Et premierement,

du samedy, xve *fevrier :*

1 Une grande licorne, emorcée par le bout, garnie d'or et soustenue sur trois testes de licorne d'or par le pied, pesant ladite licorne seulement dix sept marcz une once et demye et ayant de longueur cinq pieds troys poulces, en ce non compris une petite garniture qui est au bout, laquelle avec lad. garniture des susd. troys testes de licorne poisant ensemble vingt troys marcz et demy, estimées quinze cens quatre escuz, cy xv^c IIII.

2 Une autre licorne, aussi émorcée par le bout, pesant dix neuf marcz deux onces, y comprins ung bout d'argent dont elle est garnie ayant de longueur cinq pieds et demy, troys poulces jusques à la riveure dud. bout, soustenue sur un pied d'argent doré, led. pied pesant quatre marcz deux onces, estimée XXXIIII.

3 Une croix d'or, garnie d'un crucifix, d'une Nostre Dame et d'ung sainct Jehan, enrichie de quarante ung saphiz, trois poinctes de diamantz et douze rubiz balaiz qui servent de cloux, pesant lad. croix vingt cinq marcz cinq onces, les pierreries et led. or estimées II^m VIII^c XX.

4 Une autre grande croix d'or, où il y a ung Dieu esmaillé de blanc, ung conte et une contesse priant, lad. croix garnie de vingt troys rubiz balaiz et soixante dix perles le long d'icelle croix et au soubassement qui y est cinquante quatre petites, pesant quatorze marcz cinq onces, le tout estimé XII^c.

5 Une autre croix d'or ung peu moindre où il y a ung crucifix esmaillé de carnation, ayant à chascun bout de lad. croix troys fleurs de lys garnies d'un rubiz, de neuf autres balayz, quatre saphiz, sept petits diamantz et sept vingt perles, pesant huit marcz quatre gros, estimé le tout IX^c.

6 Une autre petite croix de presme d'esmeraulde sur un pillier et ung pied en triangle, garnie de trente six perles et de deux tables de rubiz et troys autres petitz cabochons, estimée VI^xx.

7 Une grant croix de cristal, garnie d'un crucifix, d'une Nostre Dame et ung sainct Jehan, estimée LX.

8 Une autre petite croix de cristal et d'argent doré, garnie de quelques petites perles et autres pierres de peu de valleur, estimée XX.

9 Une autre croix de courail rouge avec troys Maries au dessoubz le pied garny d'or, estimée XXX.

10 Un grant reliquaire d'argent doré avec une petite boiste à mettre le

Corpus Domini, où il y a ung soleil à l'entour pesant vingt six marcz six onces, estimé IIcXIIII.

11 (1) Un autre grand reliquaire d'or garny de quelques saphiz, rubiz balaiz et perles, où il y a ung Dieu le Pere assis donnant la benediction et une Nostre Dame qui est à sa dextre, lesd. deux figures et le tabernacle d'or pesant neuf marcz une once, VcIIIIXXIII escus et VIXX escus pour lesd. rubiz, saphiz et perles, et pour le soubassement qui n'est que d'argent doré pesant unze marcz troys onces IIIIXXXI escus, le tout estimé VIIcIIIIXXXV.

12 Un tableau d'or servant de reliquaire où il y a une Trinité enrichie de XVIII saphiz et rubiz ballaiz et de XXXIII perles, pesant cinq marcz quatre onces et demye, estimée IIIIcXX.

13 Un autre reliquaire où il y a une Nunciation, enrichy de XXII saphiz, et de plusieurs petites perles, pesant sept marcz quatre onces, estimée VcXL.

14 Ung autre reliquaire d'argent doré où il y un roy avec ung petit arbre chargé de petites perles, et dessus led. reliquaire d'autres perles et saphiz, pesant troys marcz une once, estimé VIIXXV.

15 Un autre reliquaire aussi d'argent doré en façon de navire où sont les onze mille vierges, portant les armes de la feue royne Claude, estimé IIc.

16 Ung tableau de cristal faict en prospective, garny d'or, où il y a une coulonne de lappis et ung Dieu qui y est attaché, led. tableau enrichy d'ung saphiz, troys tables de rubiz, deux esmeraudes et au fond une rose de diamant avec ung rubiz au milieu, estimé XIIc.

17 Un sainct Martin à cheval d'argent doré avec ung diable d'ung costé et ung ange de l'aultre qui luy porte son armet et plusieurs armoiries à l'entour du pied, pesant troys marcz sept onces, estimé six vingt escus, cy VIXX.

18 Ung reliquaire d'argent doré d'une Rachel pleurant ses troys enffans mors davant elle, pesant quatorze marcz sept onces, estimé VIXX.

19 Un grant tableau de boys couvert en cuir, qui se ferme, garny d'argent doré et y ayant plusieurs reliques par dedans et sur le dessus quatre evangelistes, pesant avec son boys unze marcz, estimé XXXV.

20 Ung autre reliquaire d'or d'ung sainct Jehan Baptiste emaillé de blanc, enrichy de troys saphyz et seize perles, pesant quatre marcz une once, estimé IIIcLXVI.

21 Deux anges d'argent doré portant chascun ung reliquaire aux armes de Bretagne, pesans dix marcz deux onces, estimé LXII.

22 Ung reliquaire de cristal ayant ung ange au dessus, garny d'or et emaillé de blanc avec ung chappeau d'espine, led. reliquaire enrichy de quarente rubiz et trente quatre perles, estimé IIc.

(1) En marge on lit : « Led. reliquaire a esté prins pour porter à Reims et en faire present à la grande esglise au sacre du Roy, le XXVe mars 1560. »

23 Ung autre reliquaire aussi de cristal garny d'argent doré, estimé XL.

24 Ung autre reliquaire aussi d'argent doré à mectre le Corpus Domini, enrichy de plusieurs pierres faulces, et y a au dessus une Sainte Helenne tenant une croix, estimé L.

25 Un grant tableau d'une Nostre Dame ayant le visaige d'ivoire et le vestement d'ebeyne, le fons de fleurs de lys, avec une chaisne d'or qui y pend, le tout garny d'or et enrichy de IIII^XX^IIII perles, VII saphiz et XI rubiz balaiz, led. tableau estimé V^c^L.

26 Ung autre tableau d'argent doré, garny de cristal peint où est la Passion et ung Dieu au dessus tenant une croix en la main, pesant XI marcz, estimé IIII^XX^.

27 Ung autre tableau aussi d'argent doré où il y a un Dieu sortant du sepulcre et est garny d'ung cristal à jour au dessus, pesant huict marcz quatre onces, estimé LXVIII.

28 Ung autre tableau d'or d'une Nostre Dame et deux anges qui la couronnent, enrichy de seize rubiz ballayz, neuf saphiz et soixante et dix sept petites perles, pesant quatre marcz deux onces, estimé III^c^.

29 (1) Ung autre tableau d'or d'une Trinité ayant au baz un roy et une royne, enrichy de quelques pierres où il y en a quelques unes qui defaillent, pesant quatre marcz cinq onces et demye, estimé III^c^.

30 Ung autre tableau d'or en ovalle d'une Notre Dame emaillée de blanc avec deux anges qui la couronnent, enrichy de troys saphiz, troys rubiz balaiz et vingt et une perles, pesant deux marcz deux onces, estimé II^c^.

31 Ung autre tableau, assez petit, d'une feuille d'or par dessus et le dedans de laton, auquel y a neuf figures de saincts ou sainctes, enrichy de quelques petites perles plattes, estimé XXXV.

32 Ung autre tableau d'ung jaspe à huict pens, garny d'argent doré, estimé L.

33 Deux grandetz tableaux d'argent doré de deux Crucifiemens, avec leur couvercle, ouvraige de juif, pesant V marcz VI onces, estimez LX.

34 Deux autres tableaux d'or ung peu plus petitz, aussi ouvraige de juif, pesant ung marc six onces et demye, estimez CXII.

Du dimanche 16 *dud. moys.*

35 Ung tableau plat, garny d'argent doré, de la Passion, estimé XXX.

36 Ung autre grant tableau d'ebeyne garny d'or, aussi d'une Passion, estimé LX.

37 Ung petit tableau d'or qui se ferme, où il y a ung Crucifiment,

(1) En marge : « Led. tableau a esté prins pour en faire present à Madame de S. Pierre de Reims, le XXe jour d'avril 1561.

émaillé de bastaille, enrichy de petites emerauldes, ung saphiz et quatre rubiz avec dix huict petites perles, pesant ung marc troys onces et demye, estimé CXII.

38 Troys tableaux d'or, presque d'une mesme façon, l'ung d'une Nostre Dame environnée d'anges, l'autre d'une Trinité : et le dernier aussi, une Nostre Dame qui allaicte son enffant, pesans quatre marcz, estimez IIcLVI.

39 Ung autre tableau d'or qui se ferme, où il y a ung roy S. Loys ayant la teste d'ung rubiz ballay taillé, enrichy de cinq poinctes de diamantz, et aussi de cinq tables d'autres diamantz foibles et de vingt perles, pesant ung marc cinq onces, estimé IIIIcXXX.

40 Ung autre tableau d'or emaillé d'un Couronnement Nostre Dame et ung Dieu le Pere au dessus, pesant un marc demye once, estimé IIIIXX.

41 Ung autre petit tableau d'or d'une Nostre Dame vestue d'un manteau rouge, son enffant assis sur un carreau violet, enrichy de troys tables de diamantz et de quatre perles, pesant quatre onces, estimé XLVII.

42 Ung tableau d'argent doré d'une Nativité soubz ung cristal, enrichy de petitz rubiz et perles, led. tableau servant de paix et pesant troys marcz sept onces, estimé XXXV.

43 Ung autre tableau garny d'argent doré, servant aussi de paix, auquel y a ung petit porfire au mellieu (*sic*), pesant II marcz II onces, estimé XLIII.

44 Ung autre rond d'or et d'argent garny d'ung grand chappeau emaillé de vert et plusieurs petites figures au mellieu, estimé XL.

45 Ung autre d'or qui s'ouvre, servant à mectre relicques, et y a dessus une Nunciation emaillée de noir, pesant cinq onces, estimé XL.

46 Une autre assez grandet d'argent, ouvraige de juif, où il y a quatorze figures d'or et emaillées, estimé XL.

47 Ung autre de veloux noir, bordé d'or et couvert de douze histoires de taille d'Espaigne, emaillé de noir, estimé XL.

48 Ung autre plus petit, le fons de veloux noir, garny d'une bordure d'or alentour où il y a neuf sainctz dessus, estimé XX.

49 Sept autres petitz tableaux carrez, aussi de veloux noir, garniz d'une cordeliere à l'entour et une figure au dedans emaillée, estimez XXXV.

50 Ung autre petit en escusson aussi de veloux noir garny de sept petitz sainctz et d'une cordeliere d'or alentour, estimé VII.

51 Sept autres de pareille facon et ung peu moingdres où sont les sept Vertuz, aussi d'or et emaillées, estimez XXXV.

52 Neuf autres fondz de veloux noir, garniz d'une cordeliere alentour, estimez XLV.

53 Ung autre assez longuet où il y a douze figures dessus avec une cordeliere d'or alentour, estimé X.

54 Ung tableau d'une agatte en ovalle, garny d'or et enrichy de

quinze perles, y ayant une Nostre Dame de Conception, estimé LXX.

55 Deux petitz tableaux carrez de cristal gravé, où il y a deux histoires du Vieil Testament, garniz d'or alentour, estimez L.

56 Ung autre petit tableau de cristal carré, garny d'or avec une chayne auquel y a ung crucifix de la Magdelaine, estimé XXXV.

57 Ung autre plus petit qui est d'or et qui s'ouvre, auquel y a d'ung costé ung St Ihierosme et de l'autre ung St Françoys, le tout de relief, pesant quatre onces, estimé XXXVI.

58 Ung autre d'argent doré, facon d'heures et qui s'ouvre, auquel il y a huict histoires d'email de Lymoges, pesant deux marcz quatre onces, estimé XX.

59 Ung autre d'ebene d'une Nostre Dame de Lorette pendant à ung petit St Esprit d'or, estimé VI.

60 Vingt petitz tableaux de peinture soubz une corne garny d'argent doré où sont les histoires de la Passion, estimez XX.

61 Ung autre d'or où il y a ung Dieu et ung ange couronné, enrichy de quatre saphiz et de vingt petites perles, pesant troys onces troys gros, estimez XXXVII.

62 Ung autre d'argent doré, où il y a une Magdeleine soubz ung cristal, estimé VI.

63 Ung autre d'argent doré où il y a une Veronnicque, estimé IIII.

64 Ung autre qui s'ouvre d'ung Adorement des troys Roys, pesant deux onces, estimé XVI.

65 Ung autre qui s'ouvre où il y a deux agattes dessus et dedans ung David qui prie Nostre Seigneur, pesant deux onces et demye, estimé XX.

66 Ung tableau de veloux noir, fermant en forme d'heures, dans lequel y a un Jhesus ressussité et une Nostre Dame de peinture et au dessus deux ymaiges de bastaille, l'une d'ung Dieu sortant du tombeau et l'autre d'une figure de Penthecoste, l'entour du tableau garny d'or, estimé LX.

67 Ung autre petit tableau à double cornier, ayant des pilliers peintz en façon de jaspe, estimé VI.

68 Deux grandes femmes d'argent portant les armes de la Passion en une main et en l'autre ung chandelier d'argent, pesans LXXVIII marcz et demy, estimées V^c^XLIX.

69 Une ville ronde d'argent doré, garnie de tours clochers et maisons, pesant XXXI marcz VI onces, estimée II^c^LIIII.

70 Une fontaine d'argent doré ayant le pied d'émail et le timbre d'ung vaisseau de cristal faict à godrons, pesant XVI marcz, estimé VI^xx^XVIII.

71 Deux barraulx platz d'ung costé de pierre serpentine reliez d'argent doré et enrichiz de plusieurs pierres faulces et quelques petites perlettes, estimez VII^xx^.

72 Un petit coffre d'argent doré avec sept carrez de jaspe rouge, pesant huict marcz, estimé LXIIII.

73 Ung bassin creux de nacre de perle, enrichy de plusieurs pierres faulces, estimé L.

74 Deux grandes esguieres, aussi de nacre de perle, dont l'une est garnie d'argent doré avec plusieurs pierres faulces et l'autre presque semblable garnie de lothon, estimée L.

75 Ung grant vase de nacre de perle doré, enrichy de six saphiz, trente quatre rubiz et ung ballay avec quelques petites perles, estimé IIIc.

76 Deux rosiers d'or, envoyez aux roynes par les papes, l'ung enrichy d'une saphiz pesans deux marcz et demy, estimez IIIcLII.

77 Une grande couppe façon d'Allemaigne, ayant ung chasteau sur le couvercle, le tout d'argent doré, pesant douze marcz deux onces, estimé C.

78 Ung cabinet doublé de satin cramoisy où il y a dessus une petite monstre de cristal et alentour dud. cabinet quelques feuillaiges, estimé C.

79 Ung orloge sur ung grand vase d'argent doré, enrichy de plusieurs porcelennes, pierres faulces et maulvaises perles, pesant dix neuf marcz deux onces, estimé VIIxxXIIII.

80 Ung grand coffre d'argent doré avec des cristaulx à jour, soustenu de huict pommettes d'argent doré, pesant quarante huict marcz, estimé IIIcIIIIxxIIII.

81 Ung autre coffre moingdre de cristaux collorez garniz d'argent doré avec quatre pilliers d'agatte, soustenu sur quatre limassons et y a dedans cinq sonnettes sourdes (1), estimé IIIIxx.

82 Ung autre coffre d'argent doré garny de cristaulx, soustenu sur quatre pommes aussi d'argent doré dont y en a une rompue, estimé IIc IIIIxx.

83 Ung coffret de jaspe facon de Venize, qui est de cuyr decouppé enrichy de pierres de mixte et soustenu sur quatre harpies d'argent doré, estimé L.

84 Ung grand coffre d'or garny d'agattes rondes semées d'ung A, où il y a quelques pièces de cristal, pesant XXVI marcz, dont y en a quatre d'argent doré et XXII d'or, estimé XIIIIcXL.

85 Ung orloge en piramide assis sur ung rocher garny d'argent doré emaillé et enrichy de plusieurs pierres de peu de valleur et de quelques perles, led. orloge et rocher assis sur troys petitz monstres, estimé CL.

86 Ung coffre de cristal gravé et garny d'argent doré et de quelques frizes emaillées, pesant XV marcz II onces, estimé IIIc.

87 Ung autre coffre de jaspe et cacidoines (*sic*) carrez, garny d'argent doré en de petites cordes de perles, dont y en a quelques unes perdues, pesant sept marcz quatre onces, estimé LX.

88 Ung autre petit coffre d'argent doré emaillé où il y a six pièces de jaspe rouge reliées et ung cadenaz qui y pend, pesant six marcz, estimé L.

89 Ung autre coffre d'argent doré enrichy d'email, de bastaille et de

(1) En marge : « Le Roy a prins troys desd. sonnettes le VIII avril 1561. »

boutons d'email de plicque (*sic*), pesant six marcz six onces, estimé LXII.

90 Ung autre coffre d'argent doré, garny de six tables de jaspe rouge, posé sur quatre pieds de griffon, pesant VIII marcz VI onces, estimé LXX.

91 Deux autres plus petitz coffres, aussi d'argent doré, presque d'une mesme facon, pesant X marcz deux onces, estimez IIII^xx II.

92 Ung autre coffre d'argent doré, garny de douze tables d'email de bastaille fort anciennes, émaillé de plusieurs coulleurs, soustenu sur quatre lyons, pesant XIII marcz et demy, estimé C.

93 Ung autre coffret d'email facon de Lymoges, garny d'argent doré, pesant III marcz demye once, estimé XXXV.

94 Une autre d'argent doré, garny de plusieurs pourcelennes et de quatre tables d'or emaillées de plusieurs couleurs de bastaille, estimé L.

95 Ung grand escriptoire d'argent doré en façon moderne, pesant onze marcz et demy, estimé LXX.

96 Ung coffre d'argent doré faict à feuillaiges le font d'azur et porté sur quatre piedz de griffon, pesant cinq marcz troys onces, estimé XLV.

97 Ung autre coffre d'aymaulx de bastaille fort anticque, garny d'argent doré, pesant quatre marcz 1 onze, estimé XL.

98 Ung autre d'argent doré à feuillaiges, garny de six petites pièces de cristal, pesant troys marcz deux onces, estimé XXVI.

99 Deux petitz coffretz d'email facon de Lymoges, garny d'argent doré, pesant troys marcz et demy, estimez XXVIII.

100 Ung autre d'argent doré faict à feuillaiges, couvert d'ung cristal facon de dosme, pesant troys marcz cinq onces, estimé XXX.

101 Ung pommier d'argent doré, ouvraige de fil avec ung cadenaz, pesant deux marcz deux onzes et demye, estimé XX.

102 Ung grand bassin d'argent doré cizelé, pesant unze marcz, estimé CX.

103 Ung vase de mesme ouvraige que le bassin, pesant dix marcz, estimé C.

104 Deux grandz pots d'or cizelez aux armes d'Angleterre, pesant XXI marcz, estimez XIII^c LII.

105 Deux flacons d'or avec leurs chaynes d'ung costé, aussi aux armes d'Angleterre, pesans XXI marcz, estimez XIII^c LII.

106 Ung couppe d'or aux susd. armes d'Angleterre, où il y a plusieurs instrumens mathematicques, pesant XIII marcz et demy sans les cousteaux qui sont dedans dont l'on a rabatu le poix, estimée VIII^c LXIIII.

107 Ung triton d'or (1), avec une Tetis servant de sallière, le pied d'ebene, pesant XXX marcz, dont y en peult avoir seize d'or, estimé IX° XXIIII.

108 L'entrée de Thebes (Genes?) avec ung pied destra porté sur troys

(1) En marge : Le dit Triton a este prins pour en faire present à mons^gr. l'archiduc Ferdinand qui fianca la princesse Elisabeth au nom de Sa Ma^té. Faict à Paris, le XXIIIe jour de septembre 1570. »

monstres marins ayant par le dessus deux deesses, chascune desd. deesses tenant les armes de lad. ville, le tout d'or et pesant XXII marcz VII onces, estimé XIIII^c LXIIII.

109 Une grande couppe d'or (1) garnie de festons et enrichie de plusieurs perles, rubis et diamantz, avec son couvercle et ung St Michel dessus, aussi enrichy de diamantz et de quelques perles, dont il en deffault six de celles qui pendent, pesant neuf marcz une once, estimé XV^cLII.

110 Ung tablier de cristal garny d'argent doré, où il y a plusieurs petites fleurs et figures dedans, estimé C.

111 Ung petit coffre de veloux vert ferré de cuyvre doré, où il y a dedans trente pièces servant d'echets, pesant troys marcz troys onces d'or, estimé II^cXVI.

112 Une grande couppe d'argent doré, ouvraige de juif, garnie de plusieurs pourcelennes, pesant X marcz II onces, estimé C.

113 Une plus petite couppe, de mesme ouvraige, dans laquelle il y a quelques pièces qui en sont tombées, pesant troys marcz cinq onces, estimée XXXV.

114 Une grande coquille de nacre de perle, garnie d'argent doré, où il y a dessus ung Baccus, enrichie de quarante neuf rubiz et d'ung diamant en table et de six petites pointes de diamantz et esmerauldes du Perou et cinq saphiz, pesant VII marcz II onces, estimée III^c LX.

115 Une autre coquille aussi de nacre de perle et garnie d'argent doré, enrichie de pierreries de petite valleur, pesant troys marcz une once, estimée XXXV.

116 Une petite salliere, rompue, aussi de nacre de perle, garnie d'or, où il y a ung serpent vollant, pesant VI onces II gros, estimée C.

117 Une autre petite salliere aussi de nacre de perle, garnie d'or et enrichie de quelques perles et rubiz par le bas du pied, pesant six onces, estimée la somme de cinquante escuz, cy L.

118 Une grande couppe de cristal (2) en forme de gobelet, garnie d'or et enrichie de cinq diamantz et deux fleurs de lys de diamantz, huict rubiz ballays et quarante perles, estimée IX^c XXXV.

119 Ung benoistier de cristal, taillé à feuillaiges, garny d'or émaillé, ayant son goupillon d'argent doré seullement, estimé II^c.

120 Ung petit pot de cristal avec une ance, garny d'argent doré, estimé LXX.

121 Ung baril de cristal, garny d'or et enrichy de balayz et de quelques

(1) En marge : « A esté prise ladite couppe pour en faire present à monsg^r l'archiduc Ferdinand en consideration de ce qu'il fianca la princesse Elisabeth au nom de Sa Mat^é. Faict à Paris le XXIIIe jour de sept. 1570. »

(2) En marge : « Lad. couppe a esté prise pour en faire ung present à mons^r l'archiduc Ferdinand qui fianca la princesse Elisabeth, au nom de Sa Mat^é. Faict à Paris le XXIIe jour de sept. 1570. »

petites perles où se trouve la place de deux ballaiz perdus, estimé IIc.

122 Ung vase de cristal, taillé à faucons, garny d'or et ayant le pied et le couvercle d'agatte, estimé IIcL.

123 Ung autre vase de cristal, taillé à l'anticque, cerclé de deux petitz cercles d'or émaillez de blanc et de noir, estimé IIIc.

124 Une grande couppe, le bassin de cristal et son couvercle d'argent doré emaillé à l'ancienne façon où il y a ung bouton perdu, pesant unze marcz, estimée c.

125 Deux chandeliers de cristal en façon moderne, garniz d'argent doré et enrichiz de quelques perles et pierres faulces, estimez c.

126 Un petit barrillet de cristal avec ses deux pieds de mesmes, garny d'argent doré et émaillé de bleu, estimé xxx.

127 Ung tableau de cristal gravé d'un Dieu sortant du sepulcre, garny d'argent doré, estimé c.

128 Une couppe de cristal et garnie d'or en facon d'ung soleil, lad. couppe émaillée de rouge et pesant cinq marcz d'or, estimée IIIc xx.

129 Une couppe de cristal avec son couvercle, garnie d'or et enrichie de rubiz, diamantz et turquoises, estimée IIIc.

130 Une autre petite couppe de cristal (1) avec son couvercle, gravée de plusieurs figures et garnie d'un pied d'or où il y a de petitz rubiz et ung bouton dessus avec les douze figures autour, estimée IIc.

131 Une autre plus petite couppe de cristal aussi gravée avec ses deux ances, le pied garny d'or et ayant dessus un boutton, le couvercle de lad. couppe cassé et remasticqué en plusieurs endroits, estimée VIxx.

132 Une tasse de cristal godronnée, garnie d'un pied d'or faict à jour, estimée c.

133 Une autre tasse de cristal, garnie d'un petit pied d'or, estimée LX.

134 Une autre en facon d'escuelle ayant deux ances godronnées seulement et y a une pièce remastiquée, estimée LX.

135 Un petit vaisseau de cristal faict en facon d'oiseau, estimé XXV.

136 Deux burettes de cristal garnies d'argent doré, estimées XL.

137 Troys grosses boules de cristal garnies d'argent doré, estimées IX.

138 Six petites boules de cristal pendans à leurs chaynes garnies d'argent doré, estimées VI.

139 Deux pièces de cristal un peu longuettes garnies d'argent doré, estimées IIII.

140 Troys cristaulx ronds qui sont à jour, avec un petit baril, estimez XX.

141 Quatre autres cristaulx à faire sallieres, estimez VI.

142 Une coulonne de cristal garnie d'argent doré où il y a un quadran

(1) En marge : « Lad. couppe a esté prinse pour envoyer à madame de Savoye, le xe avril 1561. »

au hault et au pied ung mouvement posé sur quatre petites boulles de cristal, lad. coulonne enrichie de quelques petitz rubiz, estimée c.

143 Ung cristal où il y a ung orloge, le dessus servant de salliere ayant une petite figure au dessus emaillé de blanc, estimé CL.

144 Un autre cristal où il y a ung arbre dedans, garny de petitz rubiz, turquoises et saphiz et y a au dessus troys petites figures emaillées de blanc, où defaillent quelques pierres, estimé LXX.

145 Ung mirouer de cristal, garny d'ebene et à l'entour des filletz d'argent, estimé XV.

146 Ung chandelier de cristal, garny d'argent doré en facon de tenebre, estimé XV.

147 Ung petit pot de cristal garny d'argent doré avec son couvercle en facon d'un gland, ayant ance, estimé XXX.

148 Ung gobelet de cristalin godronné avec son couvercle d'or et la garniture de mesme, estimé LX.

149 Ung cristal tout rond où il y a une monstre dedans, garny d'or et enrichy de petitz camayeux et autres menues pierres, estimé LXX.

150 Une salliere de cristal à deux sallerons, soustenue sur quatre piedz de griffon garnie d'or et enrichie de deux rubis, estimée LX.

151 Une autre petite salliere de cristal avec son couvercle garnie d'or et enrichie de diamantz, rubiz et perles, y ayant place d'une perle en chascun entredeux de celles qui pendent et une place d'ung rubiz ou diamant qui deffault, estimée VI^{XX}.

152 Deux burettes de cristal garnies d'or et enrichies de petites pierres, pesans troys marcz quatre onces, estimées IIII^{XX}.

153 Deux autres burettes de cristal d'argent doré et le col emaillé d'azur, estimées XXX.

154 Une autre burette de cristal garnie d'argent doré et émaillée, estimée XV.

155 Une autre, encores plus petite, ayant un bec de faucon d'une jacinthe garnie d'or, estimée XXV.

156 Un petit flacon de cristal garny d'argent doré, pendu à une chayne, estimé VI.

157 Ung baril de cristal garny d'argent doré, aussi pendu à une chayne, estimé X.

158 Deux petitz chandeliers de cristal à servir à une eglise, garniz d'argent doré, estimez X.

159 Ung petit pot de cristal gravé, sans ance ne sans pied, où il y a dedans une petite cuillière garny d'argent doré, le tout estimé XXV.

160 Ung petit pot de cristal avec une petite ance, garny d'un pied et d'un petit couvercle d'argent doré, estimé X.

161 Ung pillier de cristal garny par les deux bouts d'argent doré, estimé III.

162 Une sallière de cristal ayant ung couvercle à six pampes (*sic*), garnie d'argent doré, estimée x.

163 Deux grandz flacons de cristalin garniz d'or aux armes du roy, estimez IIe.

164 Deux grandz verres de cristalin ayant chascun son couvercle garniz d'or, en l'ung desquels a ung escu de France et l'autre de Bretaigne, estimez IIIIxx.

165 Une burette de cristalin garnie d'or, estimée VIII.

166 Deux petitz cocquemars de cristalin avec leurs couvercles d'argent doré, estimez II.

167 Une burette de cristal garnie d'or et le dessus du couvercle enrichy d'une amatiste, soustenue sur quatre grenatz, estimée xxx.

168 Ung petit tabernacle d'argent doré, où il y a ung petit cristal et une petite figure enfermée dedans, emaillée, estimée xx.

169 Ung autre petit tabernacle, d'ung cristal rond, où il y a des figures dedans et au dessus une sphere d'argent doré, estimé xx.

170 Une petite tour de cristal, assise sur un pied, où il y a une figure dedans emaillée, estimée xx.

171 Une autre petite tour de cristal, où il y a une figure dedans, lad. tour estant en ung palliz avec ung homme sauvaige, le tout garny d'argent doré, estimée XII.

172 Ung cristal où il y a ung orloge dedans et ung reveille-matin dessus, garny d'argent doré et enrichy de quelques rubiz turquoises et esmeraudes, estimée xxx.

173 Deux petites burettes de cristal garnies d'or, ayant le col emaillé de rouge clair, estimé xxx.

174 Deux monstres d'argent doré, tenant deux petites aiguilles de cristal sur leur col, estimez xx.

175 Une petite couppe de cristal godronnée, ayant le pied et le couvercle d'or emaillé et au dessus ung petit homme emaillé de blanc, estimée xv.

176 Ung petit escriptoire de cristal garny d'or et une chayne y pendant, estimé xx.

177 Ung homme armé dans ung batteau de cristal garny d'argent doré, estimé VI.

178 Une salliere de cristal garnie de deux dauphins d'argent doré, estimée v.

179 Une autre petite salliere ronde garnie d'argent doré, estimée III.

180 Un petit vase de cristal qui n'est point creux, garny d'or, estimé III.

181 Ung pillier de cristal où il y a ung Moyse garny d'argent doré, estimé XII.

182 Une gayne de cousteaux d'ebene, garnie d'or à la moresque, où il y a six cousteaux et une fourchette emmanchez de jaspe fors ung qui l'est

de lappis, lad. gayne enrichie de rubiz, diamantz et turquoises avec une esmeraulde, estimez deux cents escuz, cy IIc.

183 Ung cousteau damasquin avec sa gayne, garny d'or et enrichy de troys rubiz à jour, ayant le manche de jaspe couvert de feuillages d'or, estimé XL.

184 Ung grand mirouer de cristal ayant ung pennache noir au dessus, soustenu d'ung Cupido d'argent doré et enrichy de plusieurs pierres, estimé L.

185 Ung estuy à pigne d'ebene tout garny, ayant des rubiz et turquoises par dessus une monstre et ung saphiz (1) au hault, le tout faict à la moresque et gravé dans lad. ebene, estimé LX.

186 Ung mirouer de cristal garny d'ebene et d'une frize d'argent doré, estimé XX.

187 Ung petit mirouer de cristal carré sur un pied d'argent, estimé XV.

188 Ung autre mirouer de cristal en facon d'escusson, garny d'or, estimé XL.

189 Ung autre mirouer aussi de cristal en ovalle, garny d'or et d'argent doré et enrichy de rubiz, saphiz, et une perle, estimé L.

190 Ung autre mirouer de cristal rond garny d'or et enrichy de six cabochons de rubiz, estimé LXX.

191 Ung grand mirouer de cristalin, garny d'argent doré, où il y a ung camayeux anticque et plusieurs autres pierres, s'en defaillant troys perles, estimé C.

192 Ung autre grand mirouer de cristalin, garny d'argent doré et enrichy de plusieurz camayeux avec une grande amatiste au dessus, ayant les frizes de lad. garniture d'or mises dans ung estuy de veloux noir doublé de satin cramoisy avec des perles et des emerauldes faulces, estimé C.

193 Ung autre grand mirouer de cristal de roche, garny d'ébene, ayant une aulnisse (*sic*) et ung saphiz au dessus, avec quatre amatistes et quatre camayeux, estimé CL.

194 Ung autre mirouer de cristal, garny d'ébene, où il y a ung guillochiz d'argent doré avec sa chayne, estimé XX.

195 Ung autre garny d'ebene et de quatre petites fleurs d'or pendant à une chayne, estimé XX.

196 Une grande couppe de jaspe rouge, avec le pied et son couvercle d'argent doré, faict à personnaiges à demy taille, pesant neuf marcz, estimée LXXII.

197 Ung drageoir de jaspe rouge ayant le pied et le bord d'argent doré, pesant six marcz, estimé LX.

(1) En marge : « Led. saphiz a este perdu en portant lesd. bagues d'ung cabinet à aultre, en presence de la Royne. »

198 Ung œuf d'autruche faict en vase avec son couvercle garny d'argent doré, pesant quatre marcz deux onces, estimé XL.

199 Ung autre œuf garny d'argent, pesant neuf marcz deux onces, estimé XX.

200 Ung grand vase d'email sur argent doré, pesant neuf marcz deux onces, estimé LXXXII.

201 Ung verre d'email sur fons violet avec son couvercle sur argent doré, pesant deux marcz et demy, estimé XX.

202 Ung petit vase de pourcelene avec son couvercle, l'ance, le pied et le biberon d'argent doré, estimé XX.

203 Ung pot de pierre fondue, avec son couvercle d'or, estimé XX.

204 Ung petit vase d'une noix d'Inde, le pied garny d'argent doré et emaillé, estimé X.

205 Ung grand cornet assis sur troys griffes, garny d'argent doré et de quelques pierres de peu de valleur, estimé XXX.

206 Deux choppines sans ances, couvertes d'argent doré et gravées, pesant troys marcz six onces, estimées XX.

207 Ung petit flacon plat d'argent doré, pesant deux marcz une once, estimé XIX.

208 Ung sailliere haulte et couverte, faicte d'argent doré, dont le couvercle est rompu, pesant quatre marcz et demy, estimée XXXVI.

209 Quatre petites cassolettes d'argent doré, pesantes quatre marcz troys onces et demye, estimées XXXV.

210 Une petite boiste d'ebene marquetée de nacre de perle, ouvraige d'Inde sur troys boulles de jaspe, estimée VI.

211 Deux petitz mulletz d'argent doré bastez et chargez de coffres, pesans deux marcz une once, estimez XVII.

212 Ung St Pol d'argent doré, le visaige et les mainz painctes d'incarnacion, pesant ung marc demye once, estimé VIII.

213 Ung petit porteur de cotteretz, d'argent doré, pesant ung marc quatre onces, estimé XII.

214 Ung petit tabernacle, dans lequel y a une Nostre Dame tenant son enffant et au dessoubz est escript *du laict de Nostre Dame*, pesant ung marc deux onces et demye, estimé X.

215 Deux petitz flaccons d'argent doré, ayant chacun une medaille sur le plat, pesans ung marc une once, estimez IX.

216 Deux petites boites d'argent doré et cizelé, pesans ung marc cinq onces, estimées XIII.

217 Deux aultres d'email bleu avec ung compartiment dessus d'argent doré, pesant ung marc troys onces, estimées XI.

218 Une autre d'argent doré sans ouvraige, pesant IIII onces et demye, estimée V.

219 Une autre d'argent doré, emaillée d'ung feuillaige verd et violet, estimée V.

220 Une autre d'email à fons noir et dessus ung feuillaige violet à fleurs bleues, pesant quatre onces, estimée IIII.

221 Deux d'email à fons noir avec ung compartiment de cordelieres et dans chacune une fleur, pesans deux marcz deux onces, estimées XVIII.

222 Une plus petite de mesme facon, pesant quatre onces et demye, estimées IIII.

223 Une autre d'une sene (*sic*) en facon de Lymoges et une autre plus petite de mesme email, pesans sept onces, estimées VII.

224 Deux grandes burettes d'email bastaillé d'argent doré, pesant ung marc six onces, estimées XIII.

225 Quatorze petitz vases d'email, garniz d'argent doré, estimez LXX.

226 Deux boistes d'email façon de Lymoges, garniz d'argent doré, estimées X.

227 Ung petit vase de cristallin blanc, ayant le pied rompu, garny d'argent doré, estimé II.

228 Deux autres vases de verre retirans à agathe garniz d'argent doré, estimez V.

229 Deux autres de quatre doubletz rouges garniz d'argent doré, estimez XII.

230 Deux petitz flaccons d'argent doré, aussi avec deux doubletz rouges, estimez X.

231 Ung petit vase d'ebene damasquiné d'or, enrichy de petitz rubiz et turquoyses, estimé X.

232 Ung petit vase de cristallin, garny d'argent doré, estimé II.

233 Ung autre de cristalin de plusieurs coulleurs, garny d'argent doré, estimé III.

234 Ung vase d'email, ouvraige de juif, garny d'or, estimé XV.

235 Ung autre petit de cornaline faict en coste, garny d'or, estimé XX.

236 Ung grand vaisseau d'agathe faict en cuve garny d'or, ayant aux deux bouts deux pattes et deux muffles de lyon, estimé XII.

237 Ung autre d'agathe en ovalle godronné, garny d'ung serpent d'or et emaillé de noir, estimé six cens escus, cy VI^c^.

238 Une grande pièce d'agathe taillée en demye cuve, estimée III^c^.

239 Une grande escuelle d'agathe faicte en ovalle, estimée CL.

240 Ung petit vaisseau d'agathe ayant une ance, estimé XXX.

241 Une agathe platte percée, estimée X.

242 Quatre petitz vaisseaux d'agathe en creux, estimez XII.

243 Ung petit vase d'agathe sans pied, estimé XXX.

244 Une couppe d'agathe faicte en ovalle, garnie d'or et enrichie de plusieurs petites perles, rubis et grenatz, ayant au dessus du couvercle ung petit vase d'email turquin, estimée V^c^.

245 Une couppe double d'agathe ou cacidoyne garnie d'or et emaillée de blanc et noir, estimée IIII^c^.

246 Une salliere de plusieurs pièces d'agathe, garnie d'argent doré, estimée LX.

247 Ung petit pot d'agathe garny d'or, estimé XV.

248 Ung petit flaccon d'agathe garny d'argent doré, estimé XII.

249 Deux petitz flaccons d'or où il y a sur chacun une agathe, pesans ung marc deux onces et demye, estimée IIII^{xx}.

250 Une tasse de cacydoyne taillée d'ung grant feuillaige anticque et ung camahieu rapporté au fons, estimée II^{c}.

251 Une autre tasse platte de cacydoine, estimée LX.

252 Une autre petite tasse longuette de cassidoyne, estimée XXX.

253 Une bien petite escuelle et ung petit vaisseau de cassidoyne, estimez X.

254 Deux petites sallieres de cassidoyne, garnies d'or et emaillées de blanc, estimées XX.

255 Ung escriptoire de cassidoyne d'une Venus, garny d'or, estimé VIII^{c}.

256 Ung grand vase de jaspe ayant deux ances, estimé IIII^{c}.

257 Une escuelle de jaspe platte ayant son couvercle et deux oreilles, estimée C.

258 Ung petit vase de jaspe ayant le couvercle godronné et ung petit pied d'or, estimé LXXII.

259 Ung benoistier de jaspe avec son goupillon garny d'argent doré, pesant III marcz une once et demye, estimé XXX.

260 Une petite escuelle de jaspe vert, estimée XXV.

261 Ung petit vase de jaspe sans couvercle, garny d'ung petit pied d'or, estimé X.

262 Une couppe de jaspe à une oreille garnie d'argent doré, pesant deux marcz cinq onces, estimée XXX.

263 Ung barril de jaspe garny d'argent doré, estimé XX.

264 Ung autre baril de jaspe garny par les deux boutz d'argent doré, estimé XX.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONSEILS D'UN AMI DES ARTS

AU ROI DE PRUSSE FRÉDÉRIC II.

Le grand Frédéric n'entendait rien aux arts et ne les aimait pas ; mais il les jugeait nécessaires à la gloire de son règne, et il les encourageait ou du moins il avait l'intention de les encourager. Le marquis d'Argens était chargé d'entretenir des relations permanentes avec les artistes et les amateurs français, au nom du roi de Prusse; il s'acquittait de cette mission délicate avec peu de zèle et de lumières, car il n'était guère connaisseur et il ne songeait qu'à ménager ses intérêts personnels dans toutes les négociations qu'il entamait à Paris, pour des achats de tableaux et d'objets d'art. Il correspondait, il est vrai, ordinairement avec L. Petit de Bachaumont, qui passait pour un des hommes les plus éclairés en matière de goût artistique, mais il ne suivait pas toujours les conseils de son spirituel correspondant et il se préoccupait surtout de payer le moins possible, en ayant l'air de dépenser beaucoup d'argent pour le compte de son auguste maître.

Nous avons trouvé dans les portefeuilles de Bachaumont le brouillon d'une longue note qu'il adressa en 1748 au marquis d'Argens et qui devait être mise sous les yeux de Frédéric II. Cette note est curieuse, en ce qu'elle témoigne des excellentes idées de l'auteur, qui eût voulu pousser le roi de Prusse à protéger avec éclat les arts et les artistes étrangers dans son royaume. Il y a de plus, dans cette note, bien des renseignements utiles sur l'état des arts en France, au temps où elle fut écrite. On ne doit pas perdre de vue, néanmoins, que ce n'est point un mémoire rédigé avec soin et méthode, mais simplement une note à consulter, dictée à quelque valet de chambre, qui l'a écrite avec une orthographe qu'on tolérait, à cette époque, de la part des plus grands seigneurs et que le roi de Prusse n'eût probablement pas remarquée, au milieu de son académie de Berlin.

P. L.

(1748.)

Il faudroit avoir et envoïer :

La *Connoissance des temps pour l'année* 1748 et imprimée à l'Imprimerie royale ;

Le *Grand Almenac Royale*, de la veuve Houry, de 1748 ;

L'abrégé dud. *Almenac ;*

Le *Colombat* ;

Le dernier volume des *Mémoires de l'Académie des Sciences ;*

Idem de l'Académie des Belles-lettres ;

Le dernier *Receüil des Discours prononcéz a l'Academie Francoise*, avec les harrangues et les discours qui ont remporté les prix. Prose et vers ;

Idem de l'Académie de Peinture (s'adresser à M. Coypel et à M. L'Epicié, secrétaire de cette académie) ;

Idem de l'Académie d'Architecture (s'adresser au secrétaire) ;

Les *Mercures*, les journaux des Scavants de Paris, les Trevoux, le *Journal de Verdun ;*

Les *Gazettes de France*, etc., etc. ;

Les Nouvelles à la main ;

Les opéras nouveaux, paroles et musique séparement ;

Les tragédies et comédies nouvelles de la Commedie Francoise ;

Idem des Italiens, avec les divertissements en musique des deux théatres ;

Tous les bons livres nouveaux en tous genres, prose et vers, reliez proprement ;

Toutes les nouvelles littéraires ;

On demande les meilleures éditions ;

Les nouvelles surtout, si elles sont les meilleures ;

Les pièces fugitives, en vers et en prose ;

Les bonnes critiques, les anecdottes intéressantes sur la littérature : surtout une lettre touttes les semaines concernant tous les articles ci-dessus enoncez ;

Les bonnes chansons nottées ;

Les jolis vaudevilles nottés.

Le Roi de Prusse aime les beaux-arts et s'y connoit. Il a pour premier peintre M. Pesne, qui a été un bon peintre. Il vient d'appeller le jeune Vanlo, qui promet beaucoup. Il a un bon sculpteur qui s'appelle Adam, frère de nos Adam, et Schmidt, bon graveur de portrait ; il lui faudroit un bon graveur pour l'histoire ; on pourra lui en trouver un.

Il a un excellent architecte italien, qui s'appelle, je crois, Amiconi, et qui donne les desseins de décorations de théatre.

Il faudroit inspirer à S. M. d'établir à Berlin une Academie Royalle de

Peinture, Sculpture et Architecture à l'instar de celle que nous avons ici et à Rome et de celle qui va se former à Reims.

M. Coypel travaille à faire de nouveaux status pour notre Academie de Paris, les anciens sont mal faits.

Il faudroit suivre à Berlin ces nouveaux status.

Il faudroit ensuite former une biblioteque pour l'Academie de Berlin, composée des meilleurs livres françois concernant la peinture, la sculpture et l'architecture : on en donnera la liste.

Il y auroit à l'Academie de Berlin des honoraires comme à celle de Paris.

Il y a deja à Berlin plusieurs sujets propres à remplir ces places avec distinction; par exemple, messieurs le marquis d'Argens qui peint, Maupertuis et Algaroti, bons connaisseurs, le surintendant des bâtiments du Roi, son premier architecte, son premier peintre, etc.

Il faudroit écrire à Rome à M. de Troy et lui demander une copie des status de l'Academie de Rome et avoir aussi une copie des status de l'Academie de St Luc établie à Paris; de ces trois status, on en pourroit faire des status pour Berlin en les simplifiant beaucoup.

Il faudroit tacher de loger cette Academie dans le palais du Roi à Berlin comme à Paris.

Il faut une sale pour le modele, une pour les assemblées de l'Académie, une pour la biblioteque, et une gallerie pour les tableaux de reception, comme à Paris.

Un logement pour le secretaire qui seroit en même tems bibliotequaire, et un autre logement pour le concierge de l'Academie, qui seroit en même tems garde des tableaux de l'Academie.

Les modeles de reception des sculpteurs seroient placez dans les salles de l'Academie et dans la gallerie des tableaux, ce qui feroit une magnifique décoration.

On y placeroit aussi les estampes des graveurs, comme à Paris, et les desseins ou modeles en relief des architectes.

Une seule Academie reuniroit tous les talens. Il se formeroit à Berlin des sujets dans tous ces differens talens, et on n'y seroit plus dans la necessité d'en faire venir d'Italie et de Paris à grands frais. Berlin deviendroit un objet de curiosité pour les etrangers et les voyageurs, ainsi que Rome et Paris, ce qui apporteroit de l'argent à Berlin, de la celebrité, du monde et de la consommation, en un mot, du commerce et du mouvement.

On sent combien les manufactures de tous genres profiteroient de cet etablissement, puisque les principaux ouvriers de ces manufactures doivent au moins avoir quelque connoissance du dessein, des couleurs et de l'ornement.

La liberté de religion doit attirer à Berlin des ouvriers de tous les païs du monde.

Pour l'etablissement et l'arrangement de cette Academie on peut se conformer à la notre, et pour cela lire son article inseré dans le *Grand Almenac* d'Houry, page 333.

La biblioteque du Roi est ouverte au public tous les mardi et vendredi de chaque semaine, depuis huit heures du matin jusques à midy. Il faut faire connoissance avec M. l'abbé Sallier, pour etre informé des nouvelles editions des bons livres anciens et nouveaux.

Il faut avoir les nouvelles estampes de nos meilleurs graveurs : on les trouve à la biblioteque du Roi, au depôt des estampes; s'adresser pour cela à M. de la Croix, garde des estampes du Roi : elles sont ordinairement indiquées dans les Mercures, les journaux, etc.

Pour avoir les meilleures éditions des livres anciens et nouveaux, il faut s'adresser à MM. Mariette et Guerin et la veuve Pissot.

Pour le choix des estampes, il faut s'adresser à M. Mariette, rue Saint-Jacques aux Colonnes d'Hercules.

On pourroit envoyer aussi les nouvelles estampes colorées de la nouvelle invention : elles sont ordinairement indiquées dans les Mercures, etc.

On pourroit aussi envoyer le dernier recueil des *Jeux Floraux*, des Academies de Soissons, d'Arles, de Villefranche, de Nimes, d'Angers, de Montpellier, de Caen, de Lion, de Bordeaux, de Marseilles, de la Rochelle, de Dijon, de Bezieres, etc. Il faudroit écrire aux secretaires de ces academies et affranchir les lettres.

Les cartes geographiques des sieurs Buache, Danville, le Rouge, etc.

Un prince magnifique qui voudroit former un bel assemblage de tableaux pourroit s'i prendre ainsi qu'on va le dire :

Il faudroit destiner à cet assemblage trois grands cabinets ou galeries, consecutifs ; dans l'un, on placeroit les tableaux d'Italie ; dans un autre, ceux de Flandres, et dans l'autre, ceux de l'ecole francoise.

On pourroit commencer l'ecole d'Italie à Michel-Ange, Raphael, le Correge, les Carraches, etc.

L'ecole de Flandres à Albert Durer, etc.

Celle de France, à Vouet, Blanchard, Le Brun, etc., jusques aux bons modernes actuellement vivants ; mais, dans ces trois ecoles, il faudroit ne s'attacher qu'à avoir de l'excellent, ne songer qu'à la qualité et point à la quantité ; surtout ne point se piquer d'avoir deux pendants de chaque maitre.

Il arrive souvent quand on se pique d'avoir deux pendants, qu'il y en a un inférieur a l'autre : un seul bon suffiroit et épargneroit de la dépense inutile, et l'assemblage en seroit plus précieux.

Il faudroit aussi ne point se piquer d'avoir de magnifiques bordures à la moderne, qui presque toujours sont trop chargées d'ornement qui papillottent à la vüe et qui nuisent aux tableaux. Les bordures de bon gout doivent etre presque unies avec peu d'ornements : elles doivent

imiter l'orfeverie, de belles moulures d'un beau profile et peü de broderie.

On fait aujourd'hui à Paris des bordures qu'on appelle *bordures de composition :* les ornements sont d'une espèce de pâte appliquée à la bordure; elles sont de bon gout, durent autant que celles qui sont entierement de bois et coutent beaucoup moins.

A l'egard des tableaux des peintres vivants qu'on rassembleroit ou qu'on leur commanderoit, il faudroit toujours leur commander de les faire sur des toiles que les peintres appellent *toiles de mesures*, parce que on trouve des bordures de ces mesures toutes faites. Ainsi, on en jouiroit plus tôt que s'il falloit les faire exprès et de fausses *mesures*.

Messieurs Pesne et Vanlo sont au fait de ces détails, il faut les en consulter.

Il faudroit demander à Paris un profil de bordures, et les faire executer à Berlin : il n'est pas qu'il n'y ait, dans cette ville, de bons menuisiers, des sculpteurs en bois, et des doreurs.

Dans l'article des estampes, on a oublié de dire qu'il faudroit envoyer ce qu'on appelle les Estampes de M. Crozat, et celles de M. d'Aiguilles : elles font suite et sont du même format. On les trouve chez M. Mariette aux Colonnes d'Hercules : elles ne sont point cheres, elles sont fort belles, et fort curieuses.

Voici la liste de nos meilleurs artistes d'aujourd'hui en tous genres.

Peintres d'histoires :

Coypel, premier peintre du Roi.
De Troy, il est à Rome.
Restou.
Dumont, le Romain.
Carle Vanlo.
Boucher, eleve de feu Le Moine, premier peintre du Roi.
Nattoire, idem. idem.
Dandré Bardon, il est à Aix en Provence.
Pierre.
Pelegrini, il est à Venise.

Peintres à talens :

Oudry, pour les animaux, etc.
Parocel, pour les batailles.
Chardin, pour les petits sujets naïfs.
Desportes le fils, pour les animaux.
Servandony, pour les tableaux d'architecture et les décorations de theatres, etc.
Le Bel, pour les marines et les paysages.

Peintres de portraits :

Tocqué.
Natier.
Nonotte, eleve de Le Moine.
De la Tour, au pastel.
Lundberg, idem, il est à Stockholm.

Graveurs :

L'Epicié.
Les deux Cochins, père et fils.
Cars.
Daullé, pour les portraits.
Le Bas.

Sculpteurs :

Bouchardon.
Le Moine.
Les frères Adam.
Pigalle.
La Datte, il est à Turin.
Les frères Slootz.
Falconnet.
Francin.
Hultin, S. Coustou fils.

Architectes :

Cartaud.
Coutant.
Destouches.
Le Bon.
Servandoni.

Tous ces differens artistes sont des Academies Royales de Peinture, Sculpture, et Architecture de Paris.

Autres artistes excellens en differens genres : Germain, orfevre du Roi. Messonnier, idem. — Roettiers, père et fils, graveurs de médailles. Du Vivier, idem. Blanc, idem. — Venevod, peintre en mignature. Le Brun, idem. Charlier, idem. Camps, idem. Tous ces peintres en mignature excellent au portrait. — Marteau, pour les medailles et pierres gravées. Le Guay, graveur en pierres fines; ces deux derniers graveurs sont excellens.

Il faudroit envoyer les Catalogues raisonnéz du sieur Gersain, il y en a aujourd'hui huit. Ils sont tous excellens et fort curieux.

On pourroit avoir la suite des medailles de Louis XIV et celles de Louis XV. On les vend aux Galleries du Louvre, à la Monnoie des me-

dailles, en or, en argeant et en cuivre ; celles d'argeant sont moins chères que celles d'or et plus agréables que celles de cuivre qu'on appelle *bronze*. On vend aussi une suite des Rois de France en forme de jettons, qui est fort curieuse; on la trouve des trois meteaux *ad libitum*.

On trouve aussi le tout, ou en bronze doré, ou en couleur d'or, etc.

P. S. On scait ici que le Roi de Prusse a des tableaux d'Italie, de Flandres, de l'ecole françoise, anciens et modernes : on pourroit les ranger ainsi qu'il est indiqué dans le manuscrit donné.

Le Roi de Prusse a été peint par M. Pesne et gravé par Schmidt. Ce sont d'habiles gens, cependant ces portraits ne sont point ressemblans; ne pourroit-on point en avoir qui le fussent davantage; beaucoup de gens sont curieux d'avoir les portraits des grands Hommes en tous genres, surtout ceux des Heros et des grands Rois : celui du Roi de Prusse est désiré de tout le monde. M. Vanlo ne pourroit-il pas le faire? Schmidt le graveroit. M. Adam ne pourroit-il pas faire le buste de ce grand prince en marbre et en bronze? La tête du Roi de Prusse a-t-elle eté faite en medaille et est-elle ressemblante? Est-il bien et ressemblant dans ses monnoies? Il y a beaucoup de curieux qui ramassent les medailles et les monnoies; enfin on ne sauroit trop multiplier les portraits des bons Princes : cela donne de l'emulation aux autres. Les medailles que l'on frape ici aujourd'hui d'après le Roi sont belles de toutes beautés, c'est M. Bouchardon qui en donne les desseins. Elles sont exécutées la plus part par M. Marteau, excellent graveur.

Depuis que le prince Charles Édouard est à Paris, il a été peint par Tocqué, notre meilleur peintre de portraits. On le grave actuellement, c'est Viltz, excellent graveur, qui le grave : il a été peint en mignature par de bons peintres. M. Le Moine, excellent sculpteur, a fait son buste en marbre et en bronze, il la fait aussi en medaillon de bronze de grandeur naturelle ; messieurs Roettiers père et fils viennent de faire sa medaille, elle est parfaitement belle, tête et revers. On l'exécutera en or, en argent, et en bronze : si le Roi de Prusse en étoit curieux, on la lui envoyeroit du métail dont il la souhaiteroit.

Le prince Édouard a esté peint en pastel par M. de La Tour, on va le graver, et à huille par M. Toqué et gravé par Viltz.

P. S. Les graveurs qui sont reçus à l'Academie Royale de peinture et sculpture de Paris donnent à l'Academie une planche gravée par eux. L'Academie en fait tirer des épreuves qu'elle vend à son profit; pour avoir ses estampes, il faut s'adresser au sieur Redelet, concierge de l'Academie au Louvre : on y trouve une tres belle suite de portraits, etc.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

Les ouvrages de M. John Ruskin.

On connaît à peine en France, même de nom, les ouvrages de M. John Ruskin sur la théorie de la peinture; ils ont toutefois produit une vive impression en Angleterre et, par une coïncidence singulière, les trois *revues* les plus importantes de la Grande-Bretagne, *the Edinburgh Review*, *the Quarterly Review* et *the Westminster Review*, consacraient, chacune à la fin, dans leur numéro de mars 1856, des pages nombreuses à la discussion des principes émis par ce critique.

Voici les titres des principaux ouvrages de M. Ruskin : *Modern Painters* (les Peintres modernes), 3 vol. in-8°; (le premier volume est arrivé à une cinquième édition, le second à une troisième); *Pré-Raphaëlitisme*, 1851; *Notes sur quelques-uns des principaux tableaux exposés dans les salles de l'Académie royale*, troisième édition, 1855; *Giotto et ses ouvrages à Padoue*, 1854.

M. Ruskin, qui avait commencé par se livrer à l'architecture, a de plus composé sous un titre assez singulier : *Les Pierres de Venise*, une description très-chaleureuse de ce que fut jadis, de ce qu'est de nos jours, l'antique reine de l'Adriatique; son style, plein de lyrisme, d'exclamations, de choses qui étonnent le lecteur, rappelle souvent celui de M. Michelet; son système est d'exalter les artistes antérieurs à Raphaël et de faire main-basse sur tout ce qui est venu depuis; les noms les plus vénérés de toutes les écoles sont frappés de ses censures les plus mordantes, et quant aux contemporains, il est facile de prévoir le cas qu'il en fait; le seul Turner, artiste anglais d'un grand mérite, il est vrai, est l'objet de son admiration la plus outrée; il lui sacrifie tous les peintres anciens et modernes.

S'agit-il de Claude Lorrain, M. Ruskin prétend que cet artiste fournit la « démonstration du poison classique sur un esprit faible; il a la patience et l'intelligence d'un peintre sur porcelaine; » Poussin « a une dignité lourde et sans esprit; Rubens est dépourvu de tout sérieux; il est complétement incapable d'exprimer une passion sincère; Paul Véronèse et Titien n'avaient que des yeux appesantis et dépourvus de sentiment; leur imagination n'avait pas été cultivée. » Hobbema et Murillo ne sont pas mieux traités; tous les paysagistes en bloc, de tous les pays et de toutes les époques, sont réprouvés. Quant aux peintres flamands, ils ne méritent pas qu'on s'en occupe; il faut laisser leurs admirateurs compter en paix les brins d'un amas de paille ou les poils d'un âne.

Raphaël n'échappe pas à sa censure. L'écrivain anglais critique ses *Madones* et ses *Saintes Familles;* il lui reproche (ainsi qu'à tous ses contemporains) de ne point avoir eu égard à la vérité historique, de n'avoir produit que des compositions froidement arrangées selon les règles des formules académiques, et de ne s'être proposé que de grouper des figures agréables et des lignes gracieuses.

C'est de ce point de vue que M. Ruskin examine un des plus beaux de ces cartons de Raphaël que l'Angleterre est fière de posséder : *Jésus-Christ apparaissant à ses apôtres sur le lac de Galilée.* Il s'indigne de ce que Raphaël ait représenté ses personnages avec des vêtements à longs plis habilement disposés, avec des chevelures bien arrangées, avec des sandales attachées d'une façon irréprochable, au lieu de montrer des pêcheurs fatigués d'avoir passé une nuit entière à leur pénible labeur, à demi nus, leurs vêtements en désordre et trempés d'eau. Le paysage ne représente pas les tristes et solitaires montagnes de la Judée; c'est une vue d'Italie avec des *villas;* un troupeau de moutons s'y montre; les apôtres, au lieu de se grouper autour de leur maître, sont formés sur une seule ligne, afin de paraître tous; saint Pierre s'agenouille avec une grâce qui devait lui être parfaitement inconnue.

Voilà les circonstances qui émeuvent au plus haut degré la bile de M. Ruskin; il aurait voulu que Raphaël eût représenté les personnages sans les idéaliser, sans les embellir; mais un malheureux pêcheur transi de froid, accablé de fatigue, les cheveux en désordre, tout à fait dépourvu de noblesse, n'aurait pas du tout répondu à l'idée de ce que, à Rome, au temps de Léon X, on se faisait du prince des apôtres. Le *réalisme* était alors parfaitement inconnu, et il ne saurait être introduit dans les sujets historiques d'un ordre élevé, sans tomber dans la caricature. Qu'on voie, par exemple, l'estampe d'Hogarth : *Saint Paul prêchant devant Félix.*

Un reproche justement adressé à M. Ruskin se rapporte à l'incroyable vanité et à la présomption qu'il manifeste sans cesse; il se pose en oracle et il n'hésite pas à dire fièrement : « Qu'on sache désormais que lorsque j'aurais jugé à propos d'attaquer un tableau, le défendre sera la pire politique que pourront adopter les amis de l'artiste. »

Les *reviewers* anglais ont vivement critiqué les paradoxes et les excentricités de l'auteur dont nous parlons; ces idées toutes nouvelles, ce langage superbe et tranchant, cet amalgame de mots étonnés de se trouver ensemble, tout ce clinquant de pensées et d'expressions, destiné à surprendre le lecteur et à produire de l'effet sur des ignorants, tout cela a réussi parfois en France; il en est sorti quelques célébrités, aujourd'hui bien obscurcies, et qui bientôt tomberont dans l'oubli qu'elles méritent; mais le bon sens britannique a repoussé de prime abord tous ces oripeaux, et la *Revue d'Édimbourg* réprouve *les Peintres modernes* comme « le plus mauvais livre d'une mauvaise série de livres. »

Malgré tous leurs défauts, les écrits de M. Ruskin sont dignes d'être connus en France, et nous avons tenu à signaler leur existence; car, en dépit du bruit qu'ils ont fait, qu'ils font encore chez nos voisins, on croirait qu'à peine un ou deux exemplaires d'entre eux ont franchi la Manche.

G. B.

Histoire des environs de Bruxelles, par Alphonse Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles (3 vol. grand in-8°).

Nous avons déjà parlé dans la *Revue* (t. 1er, p. 65) de cet excellent ouvrage, qui a paru par livraisons, et nous en avons extrait un passage relatif à Van Dyck. Aujourd'hui le livre est achevé et s'est déjà classé dans toutes les bibliothèques historiques. Il contient une foule de documents curieux et nouveaux sur des architectes, sculpteurs, peintres, orfévres, fondeurs et autres artistes, dont plusieurs étaient à peine mentionnés jusqu'ici dans les annales de l'art. Il serait impossible d'essayer une histoire des arts dans les Pays-Bas, sans mettre largement à contribution le savant travail de M. Wauters.

Voici d'abord les intéressants détails qu'il donne sur la construction de la belle église d'Anderlecht :

« Pendant les dernières années du XIVe siècle et la première moitié du XVe, on embellit et on agrandit l'église qui avait été bâtie à Anderlecht trois cents ans auparavant. Jean Gravia, doyen d'Hilvarenbeke, qui fonda la chapellenie de Sainte-Élisabeth, en 1390, donna cent florins pour la construction du nouveau chœur de Saint-Guidon, vers le midi, et fit, en outre, placer dans l'église un autel et un vitrail. Le 17 février 1433-1434, le doyen et les maîtres de la fabrique choisirent pour leur maître de maçonnerie ou architecte Gilles Jose ou Joes, en remplacement de Jean Alisen. Il y eut à cette occasion, à la maison du décanat, un dîner qui coûta 31 *placques;* en 1443, maître Henri Cooman avait remplacé Joes. Le traitement annuel de « l'ouvrier de l'église » consistait en six aunes de drap, un setier de froment, un de pois et six de seigle. On voit dans les comptes de la fabrique que, le 16 mai 1434, on paya à Gilles Pauwels, à ses compagnons et à leurs chefs-ouvriers (*opperknapen*), une couronne bleue ou huit placques, pour avoir maçonné une fenêtre située sous la tour.

« Trente-cinq ans plus tard, le chapitre résolut de reconstruire entièrement le temple d'Anderlecht, à l'exception de sa vieille crypte. Le chœur fut abattu pendant les premiers jours du mois de février 1469-1470. Maître Cooman, qui avait commencé cette grande entreprise, étant mort, le chapitre et les notables du village choisirent pour le remplacer maître Jean Vandenberghe ou Van Ruysbroeck, qui s'était rendu célèbre par de nombreux travaux, et qui succéda aussi à Cooman dans ses fonctions

d'architecte de l'église de Sainte-Gudule, que Joes avait également occupées jusqu'à sa mort, arrivée en 1459. On lui alloua le même traitement qu'à Cooman, en stipulant que lorsque la fabrique emploierait des tailleurs de pierre, il recevrait, tous les ans, une livre de gros de Brabant, et le double, lorsqu'elle ferait en outre travailler des maçons. En quelques années, le nouveau chœur fut achevé. On employa pour sa construction des pierres d'Avesnes qui coûtèrent 4 sous 18 mites le pied, plus une placque par pied, pour les *pynders* ou débardeurs qui les déchargèrent des bateaux à Bruxelles, et qui reçurent, pour eux tous, un pourboire d'un sou. Les carrières de Dilbeek fournirent d'autres matériaux plus communs ; les pierres qu'on en tira revenaient à 24 florins ou 6 livres de gros le *last*. Pour le revêtement intérieur des murs, on employa des briques coûtant 7 1/2 placques le cent.

« Dès l'année 1479, les fonctions d'architecte de l'église furent remplies par maître Jean Van Everghem (1), et, après sa mort, arrivée à la Saint-Martin 1485, par Henri Van Everghem. Elles furent supprimées en 1489, les guerres civiles qui désolaient le pays ayant arrêté les travaux, qui depuis plusieurs années ne marchaient plus qu'avec lenteur. En 1493, le chapitre se trouva si pauvre, qu'il dut réduire les distributions qu'il faisait à ses membres, et, de 1486 à 1498, on ne dépensa presque rien pour l'église. Celle-ci, bien qu'elle fût loin d'être achevée, avait été consacrée, le 7 juillet 1482, en l'honneur de Dieu, des saints Pierre et Paul, apôtres, et de saint Guidon, confesseur. L'évêque reçut, à cette occasion, « pour son droit, » la somme de 20 *peeters*.

« En 1497-1498, on répara la loge (*de loesse*), c'est-à-dire l'atelier où travaillaient les maçons, et on y fit une chambre secrète ; l'année suivante, les maîtres d'église, accompagnés de bonnes gens du village et du maître des travaux, visitèrent ce qui restait de l'ancien édifice et le clocher de la grande tour ; enfin, en 1506, le chapitre et les maîtres de la fabrique s'étant décidés à reconstruire la tour ainsi que la partie antérieure de la nef, l'évêque les autorisa à lever des fonds pour couvrir la dépense. L'ouvrage était déjà fort avancé, et le vaisseau de l'édifice pour ainsi dire terminé, lorsqu'on prit le parti de mettre les travaux en entreprise, au lieu de les continuer en régie.

« Par une convention en date du 28 avril 1517, les maîtres d'église adjugèrent la construction du *résidu* de la tour à maître Mathieu Kelderman,

(1) C'est à cet artiste bruxellois que fut confiée, en 1478-1479, la direction des travaux de construction du grand clocher de l'église Sainte-Walburge à Audenarde, masse colossale qui n'a pas moins de 70 mètres de haut, sans compter la flèche qui la surmonte. Son nom, défiguré dans les comptes de la ville d'Audenarde en celui de Jean van Herveghem ou Herneghem, ne doit pas être remplacé par celui de Jean Vandereycken, comme M. le comte de Laborde l'a supposé (*Les Ducs de Bourgogne*, seconde partie, t. II, p. 397).

architecte de la ville de Louvain, à Jean Looman dit *Hoereken* et à Jean Ooge, moyennant 4,833 1/2 florins, payables par annuités de 150 florins. Les entrepreneurs s'engagèrent à abattre les arcs de l'ouverture existante vers le midi, à y placer des impostes semblables à celles qui se trouvent du côté opposé et à exhausser la tour de six pieds, le tout dans la première année. Ils devaient ensuite construire, tous les ans, dix pieds de maçonnerie en hauteur, jusqu'à ce que la tour fût achevée, conformément au plan adopté. Kelderman et ses associés promirent aussi d'employer de bonnes pierres et de la chaux bien préparée, de ne jamais travailler après le 1er octobre, et de permettre que la construction fût examinée aussi souvent qu'on le jugerait convenable. Par contre, on devait leur fournir les échafaudages nécessaires, ainsi que du fer et du plomb, et leur abandonner les pierres taillées, déposées sur le cimetière et dans la loge. Comme les statuts municipaux de Bruxelles défendaient d'employer des ouvriers étrangers, les maîtres de la fabrique, « déclarant n'avoir rien de « commun avec la ville, » affranchirent de cette obligation les adjudicataires. Pour terminer, ceux-ci signèrent, en faveur des maîtres d'église et en guise de cautionnement, une reconnaissance de 2,000 florins.

« Dix années plus tard, les maîtres d'église et les architectes Kelderman et Looman, restés seuls par la mort d'Ooge, firent examiner la partie de la tour qui avait été construite. Louis Van Boghem ou Bodeghem, Guillaume Valke et Henri Van Hoelaert, choisis pour experts, déclarèrent que les entrepreneurs avaient reçu 150 florins de trop, décision qui fut sanctionnée par le chapitre et par les deux architectes, en présence de plusieurs témoins, parmi lesquels se trouvait Laurent Kelderman, autre architecte de renom (26 février 1525-1526). La somme promise aux entrepreneurs paraît avoir été payée jusqu'à l'extinction totale de la dette, en 1549. En 1521, Mathieu Kelderman était aussi maître ouvrier de la tour, et, à ce titre, il recevait tous les ans 18 florins du Rhin ou 4 livres 10 sous de gros. Remarquons ici que, depuis l'an 1400, le taux du traitement des architectes n'avait pas varié, et qu'il restait fixé, comme lors de la construction de l'hôtel de ville de Bruxelles, à la somme bien minime de 3 deniers par jour.

« En 1527, Josse Steewens et Michel Happart se chargèrent de la construction de la voûte de la tour et de la grande fenêtre de la façade. Ils reçurent, pour la voûte, 5 sous par pied de maçonnerie, et, pour toute la fenêtre, 70 florins de 20 sous (convention en date du 25 juillet) (1). »

Les architectes cités dans les lignes qui précèdent reparaissent ailleurs. Joes contribue à la construction de la chartreuse de Scheut, dont M. Wauters énumère longuement les vastes bâtiments et les nombreuses

(1) *Archives de l'église d'Anderlecht,* pièces communiquées par le curé, M. Magnus.

verrières ; Cooman fonde un bénéfice dans l'église d'Assche, dont l'élégant porche est très-probablement son œuvre ; Jean Vandenberghe dit Van Ruysbroeck reconstruit, pour le duc Philippe le Bon, le château de Vilvorde, à propos duquel l'*Histoire des environs de Bruxelles* donne de curieux détails sur cet éminent constructeur.

Les artistes de la Renaissance revivent à côté de ceux qui ont illustré l'art gothique.

Si M. Wauters n'a pas réussi à trouver l'artiste qui éleva la belle église de Grimberghe, du moins il a rétabli en grande partie la vie d'Anneessens, un des fils du célèbre tribun, et révélé le nom du dominicain Philippe Meulemans qui édifia, il y a une centaine d'années, les églises de Puers et de Liezele.

Ailleurs, M. Wauters décrit l'église, aujourd'hui détruite, de l'abbaye d'Afflighem.

« En 1632, Crayer y peignit, pour l'autel de la Vierge, exécuté par Jean Ducay, excellent sculpteur et ébéniste d'Anvers, une composition très-gracieuse, représentant l'*Enfant Jésus sur les genoux de sa Mère* et entouré des quatre docteurs de l'Église ; pour l'autel de Saint-Martin, un tableau représentant l'*Évêque de Tours à cheval ;* pour celui de Saint-Maur et de Saint-Placide, un épisode de la vie de ces personnages ; et enfin, *le Christ ressuscité apparaissant à sa Mère*. En 1634, on embellit le chœur d'un maître-autel de bois, par Ducay, à qui on paya 1,000 florins pour son travail et 2,000 florins pour le bois ; Rubens, qui vint à cette époque visiter l'église, en compagnie de l'archevêque et du conseiller Roose, promit d'orner cet autel d'une de ses productions ; on y posa en effet, le 8 avril 1636, son *Christ portant sa croix*, œuvre magistrale, de 21 pieds de haut sur 13 de large, qui orna quelque temps le Musée de Paris, et qui décore aujourd'hui celui de Bruxelles ; elle fut payée 1,600 florins, outre 50 florins donnés à l'orfévre, pour le cadre, et au domestique de Rubens. Selon Mensaert (*Le Peintre amateur et curieux*, t. Ier, p. 152), elle fut achevée en quinze jours, et exécutée dans l'abbaye même ; mais ceci doit être une erreur. Sainte Véronique y vient, un mouchoir en main, au-devant du Seigneur ; derrière elle sont la Vierge et saint Jean. Plus loin, sur la montagne, sont les deux larrons conduits chacun par un soldat. En avant, on voit quelques cavaliers, dont le commandant n'est autre que Rubens lui-même. Véronique et une des saintes femmes qui se trouvent près d'elle nous offrent les traits des deux femmes du peintre, et le bon larron ceux de Crayer, que Rubens voulut ainsi punir de l'avoir placé, en costume de marchand, dans une toile qui ornait le réfectoire de l'abbaye d'Afflighem (1). Un carillon formé de 28 cloches, dont la plus

(1) Voyez, sur les peintures conservées à Afflighem, une lettre du prévôt Béda, en date du 31 octobre 1777. *Archives du royaume, archives des états de Brabant.*

grosse, appelée Sauveur, pesait 3,200 livres, fut fourni au monastère, en 1640, par les frères Nicolas et Hubert Chabontiau; le statuaire Servais Cardon, d'Anvers, exécuta pour la communauté, en 1642, une chaire qu'on lui paya 600 florins; et Jean Cardon, en 1651, des stalles qui passaient pour les plus belles de la Belgique (1), et qui coûtèrent 6,100 florins.

« Au mois d'octobre 1747, le prieur fit jeter les fondements de deux chapelles qu'on acheva l'année suivante, et dont l'architecte Anneessens, de Bruxelles, avait donné les plans. Celle de gauche était consacrée à saint Joseph, et son autel fut orné d'une statue de ce saint, œuvre de Delvaux, qui coûta 1,500 florins. Sur l'autel de la chapelle de droite, dédiée à la Vierge, on plaça, en 1753, une croix d'argent, haute de cinq pieds. Les deux autels, qui étaient de marbre, furent élevés sur les dessins de l'architecte Donckers. Quelques années après, on proposa de renouveler entièrement la décoration et l'ornementation du temple. On ne voulait d'abord que restaurer la grande nef, mais un projet plus complet l'emporta et fut immédiatement mis à exécution. Commencée en 1764, sous la direction de l'architecte Dewez, la restauration de l'église fut achevée le 24 avril 1767. Le 10 novembre de cette dernière année, on posa la première pierre d'un nouveau maître-autel de marbre, également dessiné par Dewez. En 1764 et pendant les années suivantes, Martin Geeraerts, d'Anvers, qui avait alors une grande réputation, peignit plusieurs toiles pour la sacristie : *Saint Pierre et la Femme pécheresse*, et *la Femme adultère*, qui arrivèrent au monastère le 14 septembre 1764; *les Disciples d'Emmaüs*, peinture qui fut achevée en 1765; *Melchisédech* et *le Sacrifice d'Abraham*, achevées en 1766. L'élan donné à l'embellissement de l'église ne s'arrêta pas là : on posa, aux côtés du maître-autel, deux statues de marbre, exécutées par Delvaux, moyennant 2,000 florins chacune, *Saint Benoît* et *Saint Martin*, que les commissaires de la Convention désignèrent pour être envoyées au Louvre, mais qui sont restées à Bruxelles, où elles ornent aujourd'hui l'église de Sainte-Gudule. Sur le maître-autel fut posé un groupe de marbre, que l'on regardait comme excellent : *la Religion tenant un calice et ayant à ses pieds un ange portant l'Évangile*, par Henrion, de Nivelles. Vers cette époque, l'église d'Afflighem s'enrichit encore de deux bas-reliefs de Bergé, que l'on paya 100 souverains : *le Baptême du Seigneur*, et *Saint Maur et saint Placide reçus par saint Benoît;* de six confessionnaux, sculptés à Nivelles en 1765; d'une magnifique grille de fer, placée derrière le maître-autel en 1753, et qui coûta 3,000 florins; et enfin, de nouvelles orgues, exécutées, en 1769, par les soins de Van Petegem. »

(1) Van Gestel, t. II, p. 174. — Voyez, pour ces détails, une lettre du prévôt Béda à M. Maria, secrétaire du conseil privé, en date du 20 novembre 1779. *Archives du royaume.*

A propos des autres monastères dont il a occasion de parler, M. Wauters fournit des détails analogues.

On n'avait que des données vagues et incomplètes sur ce qu'avait été jadis le château de Steen, que le séjour de Rubens a immortalisé. M. Wauters, procédant à l'égard de ce modeste manoir comme il l'a fait pour les plus redoutables forteresses féodales, en donne l'histoire détaillée depuis le XIIIe siècle. Nous détachons quelques extraits de cette monographie :

« Alexandre, premier duc de Bournonville, céda à messire Jean de Cools, seigneur de Corbais, la seigneurie de Steen (22 décembre 1622), qui consistait alors en un château avec pont-levis, tour, fossés, etc. ; des terres, des pâtures, des eaux, d'une contenance totale de soixante *bonniers* environ ; des cens, des rentes, des hommages. Cools la greva d'énormes hypothèques et fut enfin menacé de prise de corps ; entre autres charges qui grevaient alors l'ancien patrimoine des Taye, nous citerons une rente féodale de 125 florins du Rhin, par an, que le chevalier Antoine Van Dyck acquit, le 29 mars 1634, de François Van Gameren. L'illustre maître de Van Dyck, Rubens, et sa seconde femme, Hélène Forment, devinrent possesseurs de Steen, moyennant 93,000 florins carolus de 20 sous, et à la suite de lettres de décret datées du 12 mai 1635, obtenues par le seigneur de Limelette, Étienne Huleth (12 novembre 1635).

« Le chef de l'école flamande aimait à se retirer dans sa charmante demeure de Steen, au milieu d'un pays dont la verdoyante végétation, les belles prairies, les vastes horizons, ont souvent inspiré son pinceau. « C'est là, a dit un spirituel écrivain, que se tenaient ces glorieuses « cours plénières d'artistes, dont les grands vassaux étaient Van Dyck, « Jordaens, Teniers, Théodore Van Thulden, Rombouts, les deux « Zeghers, Jean Wildens et tant d'autres ! Réunions charmantes et « pleines d'intérêt, où des princes briguaient la faveur d'être admis. Le « château de Steen était un lieu toujours ouvert aux pauvres diables « d'artistes, que la munificence du prince de l'école flamande ne renvoyait « jamais les mains vides. » Rubens et sa femme annexèrent à la seigneurie de Steen un fief voisin, dit *het hoff te Attevoorde*, qu'ils achetèrent, le 25 septembre 1638, à maître Jacques de Gouy, greffier de la baronnie de Grimberghe, et à sa femme Marie Le Begge. Il se composait d'un petit livre censal et d'une cour féodale de vingt-sept petits fiefs, et avait appartenu à Catherine d'Attenvoorde (1474). Attenvoorde relevait de la cour féodale des deux seigneurs de Grimberghe.

« Après la mort de son premier mari, qui expira à Anvers le 30 mai 1640, Hélène Forment se remaria à Jean-Baptiste de Broeckhoven, chevalier de Saint-Jacques, seigneur, puis, par création du 9 décembre 1676, comte de Bergeyck, commis des finances, et ensuite, depuis l'année 1663, conseiller du Conseil suprême des Pays-Bas à Madrid, envoyé

extraordinaire en Angleterre, ambassadeur au congrès d'Aix-la-Chapelle en 1668, mort en 1681. Le 21 décembre 1659, en allant rendre visite, à Malines, à la princesse de Condé, qui se proposait de rentrer en France, le gouverneur général, marquis de Caracena, accompagné de sa femme et d'une suite nombreuse, passa à Steen et y dîna; le lendemain, il y revint à cinq heures, et y resta toute la journée suivante, jusqu'après le dîner.

« Le comte de Bergeyck perdit sa femme en 1673; il se remaria à Marie-Françoise Dennetières, et mourut en 1681. Il fallut alors vendre Steen, pour sortir d'indivision. Ce bien appartenait à Claire-Jeanne Rubens, femme de Philippe Van Parys, chevalier, seigneur de Mercxem, Dambrugge, trésorier général des États de Brabant, pour cinq seizièmes et demi; à François Rubens, avocat au conseil de Brabant; à Pierre-Paul Rubens, prêtre; à Alexandre et Catherine, enfants mineurs de François Rubens, conseiller de Brabant, et de Suzanne-Gratienne Charles, également pour cinq seizièmes et demi; tous enfants et petits-enfants de Rubens et de sa seconde femme; à Jean de Broeckhoven, comte de Bergeyck, baron de Leefdael, aux enfants mineurs de Catherine, sœur du précédent, et de Gilles-Dominique de Pape, chevalier, garde-chartres du Brabant, à Louise-Denise, fille mineure d'Isabelle-Hélène de Broeckhoven et de don Emmanuel-Joseph Cortizo, chevalier de l'ordre de Calatrava, marquis de Flores, contador major des domaines du roi, grand protonotaire et conseiller de ceux de la *Cruzade* et contador major des trois ordres militaires de l'Espagne; à Hyacinthe-Marie de Broeckhoven, maître des requêtes au grand conseil de Malines, et à son frère Nicolas, greffier des finances, tous enfants ou petits-enfants issus du second mariage d'Hélène Forment. Hyacinthe-Marie et Nicolas de Broeckhoven achetèrent Steen à leurs cohéritiers, moyennant 42,555 florins du Rhin de 20 sous (relief du 21 janvier 1683)...

« Le château de Steen appartient aujourd'hui à M. Charles Coppens, de Gand. Il est bâti en briques, et entouré de fossés formant un quadrilatère allongé et qui enceignent aussi le jardin. Le corps de logis principal forme un donjon, dont les pignons latéraux sont à angles rentrants et sortants; le toit des façades antérieure et postérieure offre une petite lucarne surmontée de clochetons carrés, imitation des légers clochetons de l'art gothique. A l'un des angles du donjon se dessine une tourelle hexagonale. Les bâtiments latéraux sont moins élevés et d'inégale grandeur; des pignons crénelés, des fenêtres à gros meneaux de pierre, et des cordons de pierre, qui séparent les différents étages du château, en forment toute l'ornementation. Seulement, la porte d'entrée est en ogive, et, au-dessus de cette porte, on remarque une niche gothique à nervure trilobée. C'est dans une haute salle située au-dessus de la porte d'entrée, que peignait Rubens, si l'on en croit la tradition. Il s'y trouve une grande

cheminée, dont la construction date au moins de cette époque... »

Un autre artiste de renom, l'architecte Dewez, habita Steen, qui, avant de passer entre les mains du chef de l'école flamande, avait été illustré par le séjour d'un redoutable capitaine, le comte de Mansfeld. Le nom de Dewez revient fréquemment dans l'*Histoire des environs de Bruxelles*, où l'on peut lire des détails inédits, très-curieux, sur les contestations que Dewez eut avec les États de Brabant, au sujet de la construction de la prison de Vilvorde (vol. II, p. 477 et suivantes).

A quelque distance de Steen, la ferme de Dry-Toren rappelle le souvenir de Téniers. « Une grande gravure de Le Bas, qui représente une fête flamande, d'après un tableau de ce peintre, tableau qui est aujourd'hui dans la collection impériale de Saint-Pétersbourg, offre, dans le lointain, une vue exacte du château de Dry-Toren, avec ses trois tours, et avec la grille qui existe encore actuellement. On voit aussi, dans la gravure, le battant de la porte et l'aigle dont le peintre l'a orné. Téniers lui-même et sa famille y sont représentés en costumes élégants; Téniers sort de sa maison et marche vers des groupes de paysans placés au premier plan. Dry-Toren se voit encore dans deux tableaux représentant des kermesses, et faisant partie, l'un de la fameuse galerie de lord Ellesmere, à Bridgewater; l'autre, du beau cabinet de lord Nortwick, à Thirlestane, près de Cheltenham. Aujourd'hui, il n'en reste plus que quelques bâtiments de peu d'importance, et la porte d'entrée, avec son petit pavillon, surmonté d'un pignon rustique. Sur chaque côté de la porte est peinte en noir une aigle gigantesque, formant, quand on ferme les deux battants, l'emblème impérial à deux têtes. Cette aigle a été peinte par Téniers lui-même, et maintenant encore elle est soigneusement conservée par le propriétaire de l'habitation, M. Wyns. Les fermiers qui occupent cette métairie historique ne connaissent plus le nom de celui qui l'a illustrée; ils l'appellent simplement le grand peintre...

« Téniers épousa d'abord Anne Breughel, et devint ainsi le gendre d'un autre artiste de renom, Breughel de Velours; plus tard, il se remaria à Isabelle de Fren, fille d'un secrétaire du conseil de Brabant, et il dut alors abandonner aux enfants nés de sa première femme la presque totalité de sa fortune, qui provenait de celle-ci. Il mourut à Bruxelles, le 5 avril 1694, et reçut la sépulture à Perck, où, à notre honte, Isabelle seule a une inscription commémorative. Il laissa plusieurs enfants : David, Louis, Justin-Léopold, Isabelle, etc. David fut gentilhomme du train d'artillerie de l'armée espagnole; il eut d'Anne-Marie Bonnarens cinq enfants : David, Ignace-Melchior, Claire-Eugénie, Isabelle et Alexandre, dont le tuteur et beau-père, Barthélemy Van Goethem, greffier du pays de Termonde, vendit à Libert-François Christyn, vicomte de Tervueren, le 17 septembre 1698, une habitation située à Houthem. Le manoir de Dry-Toren, avec la ferme, les terres, les prairies, les bois et les

étangs qui en dépendaient, furent également vendus par les Téniers. Jean-François Engrand, licencié en droit, époux d'Isabelle Téniers, acquit ce château, par retrait, de messire François Van Alteren; mais, pressé par des besoins d'argent, il le vendit, de concert avec ses enfants, à Bernard Ivens, marchand de Bruxelles, et à sa femme Barbe Huygens (4 septembre 1697). »

A chaque instant on rencontre des noms d'artistes dans le livre du laborieux archiviste de Bruxelles : Crayer bien souvent; les Champaigne, qui eurent un bien à Woluwe-Saint-Lambert; Vandergoes et Van Artois, qui vécurent dans les solitudes de Rouge-Cloître; à propos de Machelen-Sainte-Gertrude, l'opulent Bombarda, l'architecte du premier théâtre qu'ait eu Bruxelles, etc. A Querps, nous découvrons la tombe de Fisco; dans la description des localités voisines des carrières de Melsbroeck, nous retrouvons fréquemment le souvenir de ces familles d'architectes et de maçons qui élevèrent si haut la réputation de l'art bruxellois, aux xve et xvie siècles. Tervueren nous ouvre les portes de son ancienne galerie de tableaux, dont M. Wauters publie l'inventaire complet.

Tout en cheminant au milieu de détails de statistique et d'histoire féodale, on salue au passage une tour abandonnée, un vieux baptistère, une église noircie par le temps, un sceau richement dentelé. M. Wauters nous montre chaque contrée, non pas seulement avec ses richesses matérielles, ses moissons abondantes, ses ombrages et ses eaux, mais parée des débris artistiques que lui ont laissés huit siècles, vivifiée par les souvenirs de son passé. A ce titre, tous ceux qui recherchent l'histoire de l'art applaudiront au succès du livre de M. Wauters. Récemment, le jury pour le prix quinquennal d'histoire lui a alloué une part de ce prix, dont il a assigné une portion trois fois plus forte à l'ouvrage de M. Théodore Juste : *Histoire de la Belgique sous Philippe II*. Nous ne connaissons pas la valeur de l'ouvrage de M. Juste, mais nous doutons qu'elle égale celle que le public éclairé de Belgique a reconnue au travail de l'archiviste de la ville de Bruxelles. F. D.

— M. E. Fétis a communiqué à la classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique une notice sur François Duquesnoy, très-savante et très-complète, comme ses notices précédentes qui se rattachent à une suite d'études sur les Artistes des Pays-Bas à l'étranger.

François Duquesnoy était né à Bruxelles en 1594, d'un père sculpteur. M. Fétis raconte d'abord les commencements du jeune artiste jusqu'au moment où un *Saint Sébastien* en ivoire, qu'il avait terminé avec un soin particulier, fut mis sous les yeux de l'archiduc Albert et lui valut la protection de ce prince.

« On a supposé avec raison, continue M. Fétis, que Rubens, habituellement consulté par l'archiduc sur tout ce qui avait rapport aux arts, fut

pour quelque chose dans la faveur qu'obtint Duquesnoy d'être envoyé en Italie, avec une pension dont il devait jouir pendant tout le temps que l'y retiendrait le soin de ses études. D'une part, Rubens savait bien mieux que l'archiduc combien le séjour de Rome était utile à un artiste, et surtout à un statuaire; de l'autre, on peut juger, par le ton d'intimité qui règne dans sa correspondance avec Duquesnoy, qu'il avait connu personnellement celui-ci avant son départ des Pays-Bas.

« Philippe Baert, qui nous a laissé un Éloge de Duquesnoy, dont le manuscrit existe à la Bibliothèque royale, s'est trop avancé sur le terrain mouvant de ses conjectures, lorsqu'il a cru pouvoir tirer de cette intimité épistolaire la conclusion que Rubens avait enseigné à Duquesnoy les grands principes du dessin, et qu'il l'avait dirigé de ses conseils vers le but élevé proposé à ses efforts. L'intention de celui qui a établi cette hypothèse a été de rattacher plus intimement le grand sculpteur flamand à l'école nationale; mais on est obligé de reconnaître qu'il n'y a aucune analogie entre le dessin de Duquesnoy et celui de Rubens.

« Arrivé à Rome, François Duquesnoy vit s'ouvrir devant lui un monde nouveau. Exempt de préoccupations, grâce aux libéralités de l'archiduc, il s'abandonna sans contrainte au penchant qui l'entraînait vers les trésors de l'antiquité dont la soudaine révélation l'avait frappé d'enthousiasme. »

Duquesnoy travaillait donc avec une ardeur infatigable, quand, très-peu après son arrivée en Italie, il apprit la mort de l'archiduc Albert. Sa pension fut supprimée, et il dut chercher des moyens de vivre par son travail.

« Un sculpteur, ou plutôt un entrepreneur d'ouvrages de sculpture pour les églises, appelé Claude Lorenese, sachant sa fâcheuse position, lui offrit de l'employer, en attendant mieux, à faire des figures de saints, pour les reliquaires. Il fut obligé d'accepter et se logea chez son patron. Celui-ci le nourrissait mal, le payait peu, et en revanche tirait de lui de fort beaux ouvrages qui lui procuraient de grands profits.

« Un marchand flamand du nom de Pescator, qui faisait à Rome le commerce des objets d'art, entra, un jour, dans la boutique de Claude Lorenese pour acheter une statuette en bois qu'il avait vue à l'étalage et dont la beauté l'avait frappé. Apprenant qu'elle était l'œuvre d'un de ses compatriotes, il voulut en connaître l'auteur et se fit présenter Duquesnoy auquel il commanda une statue en marbre. L'artiste fut très-accommodant sur le prix. Il se sentait heureux de pouvoir quitter un métier où ses facultés s'amoindrissaient, et d'appliquer son talent à de plus dignes objets. Pescator l'avait laissé maître du choix de son sujet. Il fit un groupe de Vénus avec l'Amour, dans lequel il déploya un rare sentiment de la beauté antique.

« Le succès de ce premier essai lui valut de nouvelles commandes, qui

étaient trop peu rétribuées, à la vérité, pour le conduire à la fortune, mais qui avaient l'avantage de lui laisser toute latitude sur la direction qu'il jugeait utile d'imprimer à ses travaux, car il s'était réservé le droit de déterminer lui-même la nature des œuvres dont il entreprendrait l'exécution.

« C'est ainsi qu'il fit plusieurs bas-reliefs pour acquérir la pratique de ce genre de sculpture qui a ses règles à part, et qu'il traita par la suite avec une haute supériorité. Il étudiait donc en quelque sorte aux frais du marchand flamand auquel il abandonnait seulement, comme indemnité, les résultats matériels de ses études. Envisagée de cette manière et avec l'espoir de la voir s'améliorer un jour, sa situation était supportable. Son protecteur intéressé avait plus lieu encore d'être satisfait d'un marché dont les clauses étaient, en effet, principalement en sa faveur. »

A cette époque, Duquesnoy voyait assez souvent les Flamands, ses compatriotes, qui se réunissaient dans l'hospice de Saint-Julien. Mais, depuis son arrivée en Italie, il n'avait pas formé de liaison intime. C'était alors, dit M. Fétis, d'après le portrait qu'en ont tracé des contemporains, « c'était un beau jeune homme blond, aux yeux bleus, au regard doux et spirituel. Son caractère était mélancolique et soupçonneux; il ne se plaisait que dans la solitude. On ne lui connut qu'un ami; ce fut Nicolas Poussin.

« Une certaine conformité d'humeur et de situation avait rapproché Poussin et Duquesnoy; les rapports intimes qui existaient entre leurs idées sur l'art les attachèrent l'un à l'autre. Le grand artiste qui devait être, un jour, l'honneur de l'école française n'avait encore trouvé aucun encouragement à Rome où il vivait dans la gêne, presque dans le besoin, heureux de vendre pour sept ou huit écus romains des tableaux qui se payent aujourd'hui plusieurs milliers de francs.

« Le sculpteur flamand faisait aussi fort maigre chère du produit de ses ouvrages. Poussin et Duquesnoy associèrent leurs infortunes et prirent un logement commun. Ils supportèrent dès lors avec plus de patience les rigueurs du sort. Un même désir les animait, celui de parvenir aux sphères les plus élevées de l'art. Leurs entretiens n'avaient pas d'autre objet; leurs efforts n'avaient pas d'autre but. Ils s'aidaient mutuellement à réaliser l'idéal de leurs rêves, et oubliaient, tout en étudiant, les prosaïques besoins de la vie, auxquels il ne leur était pas, d'ailleurs, toujours facile de satisfaire. L'influence que leur talent a ressentie de cette communauté d'idées et de travaux a été indiquée par les historiens du Poussin. Félicien en parle en ces termes : « Il logeoit (le Poussin) avec cet excellent sculpteur François Duquesnoy le Flamand. Comme ils étudioient l'un et l'autre d'après les antiques, cela donna lieu à Poussin de modeler et de faire quelques figures de relief, et ne contribua pas peu à rendre François le Flamand plus sçavant dans la sculpture, parce qu'ils mesu-

roient ensemble toutes les statues antiques et en observoient les proportions.

« Ainsi donc, tandis que le Poussin enseignait à Duquesnoy la grande manière de dessiner dont celui-ci fit une si heureuse application dans ses ouvrages, il apprenait de son compagnon l'art de reproduire en relief les beaux modèles antiques dans lesquels il étudiait l'élégance et la pureté de la forme... »

Bien des accidents traversèrent la vie de Duquesnoy, qui ne fut jamais heureuse, et au moment où il allait jouir d'une position où son génie eût été à l'aise, il mourut. Le cardinal de Richelieu, d'après le conseil de Poussin, lui avait offert de grands avantages pour venir fonder à Paris une Académie de sculpture. Duquesnoy avait accepté et s'était mis en route pour la France. Mais la joie qu'il éprouva de ce changement de fortune acheva de ruiner sa santé déjà chancelante. Il fut obligé de s'arrêter à Livourne où la maladie l'enleva au bout de quelques jours.

On voit, par les fragments cités plus haut, quel est l'intérêt de la série de notices que M. Fétis a entreprises, et qui font pendant au livre analogue que M. Dussieux a publié en France sur les *Artistes français à l'étranger*.

W.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Les faïences de Nevers. — Gravures curieuses. — *La maison du cheval d'airain.* — Portraits de Louis XV. — Souvenirs sur Ommeganck. — L'ancienne Galerie d'Orléans. — Le gobelet de Shakespeare. — Les statues de Thierry Martens et de l'amiral Ruyter. — Les Musées du Louvre. — Nécrologie, etc.

⁂ Nous avons publié dans la *Revue* (t. II, p. 419) un article de M. Ch. Grouet, sur les *verreries émaillées*. Voici quelques extraits d'un autre travail de M. Grouet sur les faïences de Nevers :

« En 1634, Barthélemy Boursier, potier en vaisselle de faïence, résidant à Nevers, demanda la permission de tirer de l'argile à l'entour de la Croix-Neuve, attendu qu'il ne pouvait plus s'en procurer ailleurs. On lui imposa la condition de rétablir la croix avec un piédestal de huit pieds sur chaque face, environné de boute-roues portant les armes de la ville, et on lui accorda l'autorisation qu'il sollicitait.

Les ducs de Nevers ayant encouragé les progrès de l'art céramique dans le Nivernais, les manufactures s'y multiplièrent ; mais, le 15 septembre 1743, un arrêt du parlement de Paris en fixa le nombre à onze ; elles devaient même être réduites à huit, avec défense d'en établir de nouvelles, sous peine de mille livres d'amende. Cet arrêt n'a jamais été exécuté.

Les anciennes faïences de Nevers se recommandaient à l'attention des artistes par la beauté de l'émail, la vivacité des couleurs et l'élégance de la forme. Nous avons vu récemment un vase bleu trouvé dans une mare où il est resté près de deux siècles, et dont, cependant, l'émail n'avait été aucunement altéré.

On comptait quelques villes en France dont les produits céramiques pouvaient rivaliser avantageusement avec les faïences nivernaises, pour le choix des artistes et des matières. Nous citerons entre autres Rouen, Bordeaux, Limoges, etc. ; mais la porcelaine décorée a détrôné la faïence, et on ne peut nier sa supériorité. Depuis cinquante ans environ, Nevers emploie ses argiles et ses kaolins à confectionner de la faïence commune, fort simple et à des prix très-minimes.

Il règne une prodigieuse variété dans la forme et le décor des anciens *vaisseliers* nivernais. Parmi les débris échappés au naufrage des siècles, nous signalerons des plats, des vases et des fontaines de grande dimension (fond blanc, à dessins bleus et jaunes), des bénitiers de formes élégantes, et plusieurs assiettes avec la date de 1718. Elles représentent saint Loys, saint Pierre et saint Jehan. D'autres offrent des figures allé-

goriques telles que la Force, la Justice, etc. Au bord de celle qui représente la Prudence, on lit ces vers :

Arcana rerum scrutor prudëtia, causas preteritas
Ancipiti vultu video qe (que) futuras

Sur un bidon à large panse qui se portait suspendu par une courroie, on lit ces mots : *Vive le Roy !* Nous pensons qu'il date de l'époque de la Ligue.

Nos pères étaient, vous le savez, de grands buveurs. Si vous voulez vous convaincre combien l'*ars potandi* était cultivé avec succès il y a un siècle et demi, regardez cette énorme *Jacqueline*, et lisez :

VIVE LE BON VIN !

Qui veut sçavoir mon nom,
Je m'appelle Jacline ;
Quand j'ai le ventre plein,
Je fais venir rouge mine.
Cinq ou six gaillards autour de moi
Ne me font pas peur
Quand ils ont de quoy.

Avant 1789, les cellules des couvents recélaient un grand nombre d'objets en poterie de Nevers, tels que bénitiers, statuettes, figurines, cassolettes, fontaines, vidrecomes, flacons à essence ou à fleurs. Le pinceau des peintres nivernais prêtait une légère teinte de la vie ascétique aux objets les plus insignifiants. Voici ce qu'on lit sur une assiette plate d'un monastère dont la règle était fort rigoureuse :

ACTE DE CONTRITION.

Mon Dieu, je me repens de
vous avoir offensé, parce que
vous êtes infiniment bon. Je vous
demande très humblement
pardon de mes péchés : je les
déteste, et vous promets d'en faire
pénitence et de n'y plus retomber,
moiennant votre sainte grace.
AMEN, 1770. »

M. Grouet cite ensuite un énorme broc, appartenant à la riche collection de M. Gallois :

« Ce broc, d'une forme ovale et renflée, est à dessins bleus, jaunes et verts, sur fond blanc.

Sur le ventre est un écusson qui porte un coteau couvert de vignes ; il est surmonté d'une Renommée embouchant la trompette pour célébrer

les hauts faits des buveurs, et soutenue par des Amours couronnés de pampres. Tous ces personnages sont souples et gracieux.

Au-dessous de l'écusson se lisent les couplets suivants :

Tiends goute le donc
Compère Besançon
Tiends goute le donc compère.
Vraits Dieu qu'il est bon
Compère Besançon.
Vraits Dieu qu'il est bon compère.

Voici du bon bon
Compère Besançon
Voici du bon bon compère.
Donne m'en donc...
Compère Besançon.
Donne m'en donc, compère.

Puis ces deux vers :

Fait par l'auteur de la chanson.
Rempli par Besançon.

Il reste de ce Besançon, qui était aussi habile faïencier que franc buveur, des pièces de faïence assez remarquables. »

⁂ Notre collaborateur M. Alvin, dans ses excellentes études sur les *graveurs anciens*, a parlé de Henri Aldegrever, élève d'Albert Dürer. Il y a d'Aldegrever une pièce curieuse, où l'on remarque un instrument de supplice, analogue à celui auquel le docteur Guillotin a attaché son nom. Car la machine à décapiter, appelée vulgairement *guillotine*, qui ne fut adoptée en France qu'au commencement de 1792, était en usage, depuis plus de trois siècles, en Écosse, en Italie et en Allemagne. Cette gravure d'Aldegrever représente Titus Manlius faisant couper la tête à son fils. Dans le haut, à droite, on lit ces mots : *Titus Manlius filium sine ejus jussu cum hoste pugnantem obtruncavit.* Au milieu de la partie inférieure est un cartouche avec le millésime 1553. La machine qui sert au supplice est assez semblable à celle en usage aujourd'hui : Manlius, imitant le barbare courage de Brutus, serre la tête de son fils avec force contre le billot; son fils, malheureuse victime de la discipline militaire, est à genoux, les mains liées derrière le dos; à gauche du spectateur, le bourreau se tient debout, prêt à lâcher de la main gauche la corde qui retient le couteau suspendu sur la tête du patient. Les détails de cette pièce sont exécutés avec une grande finesse et beaucoup d'exactitude. Sa hauteur est de 4 pouces 3 lignes, et sa largeur de 2 pouces 8 lignes.

Une autre pièce, de Georges Pencz, haute de 4 pouces 3 lignes et large de 2 pouces 9 lignes, représente aussi le même supplice. On lit le

nom de *Titus Manlius* sur un cartouche, et le monogramme *Q. G.*, sur le premier pilier de l'échafaud. Le sujet est le même que dans l'estampe précédente, mais moins bien gravé.

On trouve encore, dans l'œuvre de Cranach, une gravure, format in-4°, représentant une décollation assez semblable aux deux gravures précitées. On remarquera que dans ces trois estampes la machine est posée à terre, tandis que maintenant, pour donner plus de solennité à ce triste appareil, c'est sur une estrade élevée que l'on tranche la tête aux condamnés.

En Italie, Achille Bocchi a fait graver dans son livre, imprimé pour la première fois en 1553 (*Symbolicæ quæstiones de universo genere*), in-4°, la figure d'une machine à décapiter. Les estampes de ce volume curieux, qui eut plusieurs éditions, sont dues à Jules Bonasone : la machine fait le sujet de la dix-huitième planche. L'appareil est, comme notre guillotine, élevé sur un échafaud auquel on monte par une échelle. La hache, carrée, est placée au haut de deux coulisses, réunies à leur sommet par une traverse. Le bourreau, comme dans les gravures allemandes, est debout, à gauche du spectateur, prêt à lâcher de la main gauche la lame meurtrière. Le patient, escorté par des soldats en costume antique, arrive au pied de l'échafaud ; évidemment, c'est la répétition des Manlius allemands.

Il existe encore deux petites pièces gravées, l'une par Merian, l'autre par Jacques Callot, qui représentent une exécution capitale. Dans ces deux planches, la machine à décapiter a beaucoup d'analogie avec la *guillotine* actuelle.

Enfin, à Carlsruhe, on signale une gravure de Jean Van de Velde, né à Leyde en 1598, qui représente l'exécution d'un condamné à l'aide d'une machine à décapiter semblable à la guillotine. Le fer est suspendu par un fil qu'une main vengeresse, armée d'un couteau et sortant d'un nuage, vient trancher. C'est sans doute une réminiscence de la fameuse *épée de Damoclès*.

Les monnaies de Gênes, au xve siècle, et même encore en 1789, portaient la *mannaia* ou guillotine italienne, décrite dans l'ouvrage de Bocchi.

⁂ L'excellente Revue publiée sous la direction de M. Charles Read, le *Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme français*, que nous avons déjà recommandé à nos lecteurs, a consacré un de ses articles (livraison d'août et septembre 1855) à rechercher l'emplacement exact d'une maison que le roi François Ier avait donnée en toute propriété à son poëte valet de chambre Clément Marot, par lettres patentes datées du mois de juillet 1539. Cette maison, avec grange et jardin, était connue sous le nom de *maison du cheval d'airain ;* « auquel lieu, dit le roi dans

ses lettres patentes, a este fondu ung grant cheval de cuivre que nous y avons faict faire. » Il serait curieux de savoir quel est ce grand cheval de bronze, qui fut fondu dans cette maison en 1537 ou 1538. La fonte d'une statue équestre à Paris, sous le règne de François Ier, est un fait très-important et tout à fait neuf dans l'histoire de l'art. Quant à la maison, située, suivant l'acte de donation, « ès faulxbourg Sainct Germain des Prez à Paris, en la rue du Cloz Bruneau, » M. Adolphe Berty a retrouvé sa véritable place : « La maison donnée à Clément Marot par François Ier, dit-il, est représentée aujourd'hui par celle qui porte le nº 30, rue de Condé et par une autre située derrière et ayant entrée rue de Tournon, nº 27; les deux terrains sur lesquels elles sont bâties étaient réunis au XVIe siècle. J'ai pu déterminer avec une exactitude mathématique quel était l'emplacement de cette maison, parce que les accensemens de 1581 donnent sa largeur et la distance à laquelle elle se trouvait du coin de la rue de Vaugirard. Rien, dans les dimensions indiquées, n'est changé aujourd'hui. » Il ajoute que dans les accensemens de 1581 elle est encore appelée la *maison du cheval d'erain.* » (*Archives de l'Empire*, sect. doman. fonds Saint-Germain des Prés). Nous ajouterons à notre tour, comme simple renseignement à étudier, que la tradition veut que Jean Goujon ait eu ses ateliers dans une maison voisine, qui était située sur le terrain où l'on a ouvert la rue Racine, sur les fossés de la ville. Il résulterait de là que les statuaires et les fondeurs du roi étaient groupés aux alentours de la *maison du cheval d'airain.*

⁂ Nous ferons quelques emprunts à un manuscrit intitulé : *Recueil des presens faits par le Roy en pierreries, meubles, argenterie et autres, depuis l'année* 1662 *jusques et y compris l'année* 1721 (in-fol, sur papier, coté 366, Hist. de Fr., Bibl. de l'Arsenal). Voici tout un chapitre, relatif aux *portraits du roy Louis XV peints à l'huille :*

Année 1716. Le ... aoust donné au sr Ricouart, intendant des Isles de la Martinique, un portrait de S. M. avec sa bordure de bois doré, revenant à . . . . . 284 livres.

L'original du portrait mis dans le grand cabinet du Roy, peint par Justina (*sic*), revenant à la somme de 700

Copie dud. portrait pour l'Académie françoise, revenant à 350

Autre copie pour M. le marechal de Villeroy, gouverneur du Roy, revenant à 350

Autre copie pour le czar de Moscovie, revenant à 350

Autre copie dud. portrait pour M. de La Feuillade, nommé à l'ambassade de Rome, revenant avec sa bordure sculptée d'ornemens dorés, à 480

Autre copie pour M. de Bellefontaine, commandant la marine à Toulon,

la bordure sculptée d'ornemens dorés, amballage, droits de douanne et autres menus frais, revenant le tout à 580

Autre copie pour M. de Somery, envoyé extraordinaire en Bavière, revenant à 160

Cinq autres copies données à différens particuliers, revenant à 213

Le ... juillet, à l'Académie françoise un moyen portrait de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans, regent, de 280

Année 1718. Le ... juillet, donné à M. de Morville, ambassadeur du Roy en Hollande, deux grands portraits avec leurs bordures sculptées et dorées, l'un de S. M. et l'autre de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans, regent, de 840

Année 1719. Le ... juillet, donné à M. de Vertun, envoyé extraordinaire près le czar, deux grands portraits comme cy-dessus, revenant à 780

Le ... donné à M. de Machault, lieutenant général de police de Paris, un grand portrait de S. M. avec la bordure sculptée et dorée, revenant à 1443

Année 1720. Le ... septembre, aux Yrocois qui sont venus saluer le Roy, un portrait de S. M. avec une bordure sculptée et dorée, de 352

Le ... donné à Made la Grande duchesse, un grand portrait de S. M. sans bordure, revenant à 1400

Le ... donné à M. de Senneterre, ambassadeur de France en Angleterre, un portrait du Roy sans bordure, revenant à 1000

Le ... donné à M. le Couturier, un portrait du Roy avec sa bordure sculptée et dorée, revenant à 2006

Le ... donné à l'abbaye de la Trappe un portrait du Roy avec sa bordure, revenant à 200

Le ... donné à M. l'Evesque de Frejus un portrait du Roy avec sa bordure sculptée et dorée, revenant à 880

Année 1721. Le ... à M. l'Archevesque de Cambray un portrait revenant à 3000 livres, scavoir 2000 pour la peinture et 1000 pour la bordure, cy 3000

Le ... à M. le Cardinal de Rohan un portrait revenant à 1000 livres, scavoir 500 livres pour la peinture et 500 pour la bordure, revenant cy à lad. somme de 1000

⁂ Un de nos correspondants de Spa, qui a beaucoup connu Ommeganck (Balthazar-Paul, né à Anvers le 26 décembre 1755, mort le 18 janvier 1826), nous communique quelques notes intéressantes sur ce paysagiste, qui eut et qui a même encore une certaine célébrité.

Ommeganck se plaisait dans les environs de Spa, où il a pris nombre d'études pour ses tableaux. Il trouvait surtout admirable le chemin de la Géronstère, depuis l'entrée du bois jusqu'à la fontaine. C'était alors un chemin en pleine forêt, et dont les accotements irréguliers offraient des monticules saillants, de petits ravins couverts de plantes diverses et surmontés de chênes ou de hêtres. Quand cette bordure capricieuse eut été tailladée par l'administration communale, et bien alignée avec de nouvelles plantations, Ommeganck, étant revenu à Spa, disait : « C'est beau ; mais cependant on a mutilé mon muséum. » Il était, cette fois-là, avec sa fille, qui, comme lui, peignait le paysage.

« Je l'ai souvent accompagné, dit notre correspondant, du côté de la Picherotte, où il dessinait les cascatelles du ravin. Ce qui le charmait en ce lieu, c'était le pont en haut du ruisseau, sur le chemin de la Géronstère à la Sauvenière. L'ouverture de ce pont assez élevé était très-large, et on voyait au milieu deux autres voûtes plus petites, par lesquelles viennent se réunir deux ruisseaux différents.

« Ommeganck préférait les cascatelles de la Picherotte au torrent sauvage de la Hoigne, qui lui a cependant fourni plusieurs études. La plus belle partie de la Hoigne étant à environ deux lieues de Spa, il allait coucher sur la paille dans le petit hameau de Hockai, et restait souvent plusieurs jours dans ces parages. Quand ses provisions étaient épuisées, un ancien hussard, qui lui servait de guide et portait sa *chaise* et ses cartons, revenait à Spa chercher ce qu'il fallait.

« Je l'ai aussi accompagné, un jour, continue notre correspondant, du côté des bois de Tollifat. Arrivé sur les hauteurs de Juhenne-Crasse, qui sont extrêmement sauvages, il dit qu'il trouvait cela fort beau, mais il n'y prit aucun dessin. Son talent n'était pas très-porté vers la sauvagerie. En redescendant par Winamplanche, son admiration fut plus enthousiaste et plus sincère. Nous avions, ce jour-là, un temps nébuleux et plein de caprices. Les arbres, les prairies, les chaumières, se couvraient tour à tour de vives lumières ou d'ombres changeantes. En passant sur le bord d'un petit ravin, nous rencontrâmes une paysanne qui gardait trois vaches et une chèvre. Ommeganck me pria de la faire rester en place et de lui donner un *cobourg*, pièce de 14 sous alors répandue dans le pays. Il exécuta de la bergère et du troupeau un dessin très-étudié, qui doit lui avoir servi à peindre un de ses grands tableaux.

« Ce qui contribua à lui faire adopter Spa pour but de ses pérégrinations fréquentes, c'est une aventure qu'il eut près de Huy, sur les rives du Hoyoux. Il allait souvent par là autrefois et affectionnait ce petit ruisseau qui se jette dans la Meuse. Mais, un jour qu'il dessinait bien tranquillement, abrité du soleil sous un vaste parapluie, un agent de police, ou un garde forestier, le prenant pour un espion qui levait les plans du pays, l'arrêta et le conduisit devant le maire de Huy. On était, en ce

temps-là, sous la domination française qui ne badinait guère. Cependant le maire reconnut vite l'erreur du policier et se confondit en excuses à l'égard du brave paysagiste, plus étranger que personne à la politique.

« Il nous contait aussi une autre anecdote qui finit par une sorte de mauvais calembour. Il allait, une fois, de Huy à Liége, par la Meuse, et se trouvait assis sur un banc de la barque parmi d'autres passagers qui ne le connaissaient point. Un monsieur, au moment de descendre à une station, s'aperçut qu'il avait oublié ses gants sur la table du bateau, et s'écria : « *O mes gants!* » A cette interjection, l'artiste, assez distrait, crut qu'on l'appelait et se fit connaître. Tout le monde alors adressa des témoignages de haute considération au célèbre peintre *Ommeganck*. »

⁂ Nous trouvons dans un vieux feuilleton du journal *le Droit* une anecdote qui se rapporte à la célèbre collection de tableaux, dite galerie d'Orléans :

« En 1717, M. Raymond de la Sagette, greffier en chef du Parlement de Paris, possédait en son hôtel, rue Saint-André-des-Arts, la plus belle collection de tableaux que jamais particulier ait eue. Le régent de France, Philippe d'Orléans, qui était, lui aussi, amateur de beaux tableaux, alla visiter la galerie de M. de la Sagette, et fut frappé de la richesse et du choix de cette collection. Le régent demanda à acheter trois ou quatre toiles capitales pour sa galerie du Palais-Royal. « Monseigneur, répondit M. de la Sagette, je ne vends pas mes tableaux, mais je les offre à Votre Altesse Royale. » Le prince fut émerveillé de ce présent, car les tableaux de l'École bolonaise et de l'École flamande valaient plus de 50,000 écus. Pour ne pas être en reste de générosité avec le greffier en chef du Parlement, il lui envoya en échange de ses tableaux une superbe tabatière enrichie de diamants et le brevet de conseiller d'État au nom du roi. »

⁂ La sculpture sur bois n'est plus guère employée pour la décoration des objets usuels. Voici la description du fameux gobelet de Shakspeare qui fut vendu à Londres en 1846, aux enchères publiques, et acheté 121 guinées (3,267 fr.) par un marchand de curiosités, nommé Isachs :

Ce gobelet, qui a été fait, en 1756, par un horloger nommé Thomas Sharp, avec du bois provenant du mûrier que Shakspeare planta lui-même, en 1609, auprès de sa maison à Strafford-sur-Avon, est un vrai chef-d'œuvre. Il a onze pouces de hauteur, et il est entouré de cercles en argent doré; sa surface extérieure et son couvercle, qui est en bois du même arbre, sont ornés de sculptures représentant des scènes des principales pièces de théâtre de Shakspeare, et qui sont exécutées avec une telle finesse, qu'il faut armer les yeux pour en découvrir tous les détails. Il fut donné à Garrick par le maire de Strafford lorsque ce grand artiste célébra à Strafford, en 1764, le deux centième anniversaire de la naissance

de Shakespeare. Après la mort de Garrick, M. John Davisson, banquier de Londres, en fit l'acquisition, et c'est à la vente des objets mobiliers de la succession de ce dernier que M. Isachs l'a acheté.

⁂ On a élevé dans l'église Saint-André d'Anvers un monument funéraire à un jeune peintre de cette ville, M. Wauters, qui mourut à Naples, il y a deux ans, après avoir annoncé un talent très-distingué. Ce monument, très-simple, est adossé à un pilier de nef, en face de celui de ces dames d'honneur de Marie Stuart qui abandonnèrent leur patrie par amour de la religion orthodoxe et vinrent mourir à Anvers sous la protection de Sa Majesté Catholique Philippe II. Il se compose d'un portique de pierre blanche, encadrant une plaque de marbre noir, et dans lequel est enchâssé le portrait de l'artiste par M. Lies, portrait fort ressemblant; cette tête est pleine de vivacité et d'intelligence; on y voit une certaine fièvre d'art et une fleur de jeunesse qu'aurait bien dû respecter le soleil d'Italie.

Le Précurseur d'Anvers, qui a publié quelques souvenirs biographiques sur M. Wauters, rappelle à cette occasion la mort prématurée d'un jeune sculpteur français dont les premiers ouvrages révélaient presque du génie. Il était élève de Pradier et se nommait Roguet. « Roguet s'était épris aussi outre mesure de l'Italie; l'art l'a tué. Il était un jour à Florence; en descendant, entouré de ses amis, les marches du palais de Médicis, il se sent faiblir; on le soutient; lui, fait un geste vers la France et il s'écrie : « Dire qu'il existe à l'Institut là-bas, des hommes qui ont vingt ans de vie! » Ce fut sa dernière parole. Roguet tomba mort sur le marbre du palais. On a de lui quelques statuettes que Pradier qualifiait de chefs-d'œuvre. »

⁂ Le 6 juillet, la statue de Thierry Martens, auquel la Belgique doit l'introduction de la typographie, a été inaugurée à Alost, où naquit Martens. Cette œuvre de M. Jean Geefs rappelle un peu le Gutenberg, de David d'Angers. Elle est d'un style simple, sévère et grandiose. Thierry Martens, en costume de professeur de l'Université de Louvain, tient dans sa main gauche une forme d'imprimerie sur laquelle se trouve le titre de son premier livre : *Speculum conversionis peccatorum*, derrière lui, une presse typographique.

La physionomie austère et méditative du jeune savant (ses biographes prétendent qu'il n'avait pas vingt-trois ans lorsqu'il commença à imprimer), son regard pensif, vaguement attaché à la terre, décèlent l'homme qui porte un monde dans sa pensée. Par la majesté, par l'attitude, par le costume, M. Jean Geefs a donné à la grande figure de Thierry Martens les proportions idéales, presque fantastiques, dont l'imagination se plaît à revêtir les vastes génies du Moyen-âge, qu'ils appartiennent à l'histoire

comme Dante ou Gutenberg, ou qu'ils soient noyés, comme le docteur Faust, dans le crépuscule de la légende.

Le piédestal de la statue de Thierry Martens est dû à M. Laureys; il s'accorde bien avec le caractère du monument. Il porte sur la face principale une inscription latine, gravée en lettres d'or; en voici la traduction littérale :

« A Thierry Martens d'Alost, qui le premier a introduit dans la Bel-
« gique l'art d'imprimer, établissant successivement des ateliers dans sa
« ville natale, à Anvers et à Louvain, et qui, non-seulement par ses édi-
« tions latines, grecques, hébraïques et autres, mais encore par ses
« écrits, et par son professorat dans l'Université de Louvain, a mérité
« une immortelle renommée, le Sénat et le Peuple d'Alost ont élevé ce
« monument avec les deniers de l'État et des particuliers, l'an 1856. »

⁂ Le magnifique Hôtel des Marins, récemment construit à Rotterdam, a été inauguré le 14 juin; on y a placé une statue à la mémoire d'une des gloires de la Néerlande : de l'amiral Michel-Adrien de Ruyter. Cette statue, donnée par deux riches armateurs à l'Hôtel des Marins, a été exécutée par M. Strackée; elle est de grandeur plus que naturelle, et représente l'amiral debout sur le pont d'une de ces forteresses marines qui, il y a deux siècles, firent si bien respecter partout le pavillon hollandais. Le vent soulève les boucles de sa riche chevelure qui encadre gracieusement son mâle et noble visage. De la main droite il tient les insignes du commandement, tandis que la gauche presse cette épée victorieuse en tant de combats.

La statue est placée sur un piédestal carré, fort simple, et portant l'inscription suivante :

MICHEL-ADRIEN DE RUYTER,
NÉ A FLESSINGUE EN 1607,
MATELOT EN 1622,
CAPITAINE DE MER EN 1641,
BAILLI MARITIME EN 1641,
VICE-AMIRAL EN 1653,
LIEUTENANT AMIRAL EN 1665,
TUÉ A SYRACUSE EN 1677.

⁂ L'exposition triennale de Gand, qui alterne avec celles de Bruxelles et d'Anvers, a été ouverte le 26 juin.

Les peintres bruxellois et les artistes français y sont les plus nombreux. Ceux d'Anvers viennent ensuite. Gand compte une cinquantaine d'exposants, la Hollande autant à peu près, l'Allemagne un peu moins.

Diverses autres localités du pays fournissent une trentaine de noms, l'Angleterre et l'Italie ensemble une dizaine.

Le catalogue, qui n'est pas encore publié, contiendra environ 700 numéros.

Les peintres les plus célèbres de la Belgique manquent. Mais on attend encore, dit-on, une centaine de tableaux, parmi lesquels on cite des œuvres de M. Leys et la *Jeanne la Folle*, de M. Gallait.

Un de nos collaborateurs rendra compte de l'exposition de Gand, dans la prochaine livraison.

⁂ Les bas-fonds du parc de Bruxelles, situés en face du palais du roi, possèdent une fontaine dite *de Pierre le Grand*, depuis que cet empereur, passant par Bruxelles en 1717, eut la fantaisie de goûter l'eau de cette fontaine. On va placer, tout auprès, un très-beau buste du czar Pierre, en bronze, d'après le marbre de Rauch, le sculpteur prussien.

Un bronze pareil a été inauguré à Spa, le 19 juin, sous les arcades de la fontaine du Pouhon.

Ces deux bustes ont été donnés par le prince Anatole Demidoff.

⁂ On a commencé à Saint-Pétersbourg, sous la direction de M. de Montfrand, les travaux nécessaires pour l'érection d'un monument à l'empereur Nicolas, sur la place du Pont-Bleu, entre l'église d'Isaac et le palais de la grande-duchesse Marie. Une statue équestre de l'empereur, en grande tenue de chevalier garde, sera posée sur un piédestal dont les quatre faces représenteront en bas-relief des faits mémorables du règne de l'empereur. La statue sera faite par le baron Klodt, sculpteur d'un grand talent, auquel on doit déjà plus d'une œuvre remarquable, entre autres les frontons en bas-relief de l'église d'Isaac, la statue du fabuliste Kryloff, dans le Jardin d'été, et les quatre chevaux de bronze placés aux coins du pont Anitchkoff, sur la perspective Newsky. Ces derniers groupes ont valu bien des éloges à l'artiste, qui excelle surtout dans l'art de sculpter les chevaux. Deux groupes pareils ont été donnés dans le temps par l'empereur au roi de Naples et au roi de Prusse, qui s'empressa d'offrir en échange les deux colonnes qui ornent actuellement le boulevard de la Garde à cheval, à Saint-Pétersbourg.

⁂ Il s'est établi à Florence un comité pour placer cent mille actions au prix de cinq paoli chacune; et ces 250,000 fr. ou 500,000 paoli seront employés à acheter du sculpteur Pio Fedi son célèbre groupe de la *Mort de Polyxène*, achevé dernièrement, et qui sera installé dans un lieu public de Florence. Avec cette somme on veut aussi réparer une grande injustice historique, contre laquelle M. de Humboldt a déjà protesté dans son *Cosmos*. On veut élever une statue à Americo Vespuce dans la ville com-

merciale de la Toscane, à Livourne. Enfin, on veut aussi faire exécuter six statues pour les villes de Pise, Pistoie, Arezzo, Sienne, Lucques et Prato.

Gênes se propose toujours d'achever son monument à Christophe Colomb, commencé sur la place de l'Aquaverde. Une commission, présidée par le marquis Pareto, s'occupe de cette œuvre nationale et cherche à réunir les fonds nécessaires.

⁂ Les vingt-cinq Musées du Louvre sont maintenant ouverts tous les jours au public indistinctement, sauf le lundi, jour qui a réservé pour les travaux de nettoyage. Il en résulte que les 400 ou 500 artistes qui fréquentent les Musées, les uns pour y faire des études sur les grands maîtres, les autres des copies commandées, sont ainsi obligés de travailler sous les yeux de la foule. Les artistes ne s'en plaignent pas. La foule se montre toujours respectueuse envers eux et ne les importune jamais ; un certain nombre même, qui se font remarquer par de beaux travaux, rencontrent souvent là de riches étrangers qui leur achètent leurs ouvrages ou bien leur commandent des copies des œuvres qui les ont le plus impressionnés. Cette ouverture permanente de nos Musées a été ainsi une bonne fortune pour les artistes, en même temps qu'un moyen d'éducation pour tout le monde.

⁂ Les travaux qu'on exécute à la préfecture de police de Paris ont fait découvrir l'inscription ancienne en lettres d'or et d'azur, placée sur la porte principale de l'hôtel, et donnant la date précise de sa construction. Voici cette inscription :

Les lettres d'or dient l'année
Que l'œuvre fut commencée :
Au temps du roi Charles le huict,
Cestuy hostel çi fut construict.

En effet, en relevant et en prenant comme chiffres romains les lettres d'or du second distique, on trouve MCCCCLXXXV (1485).

C'est donc en 1485 que fut fondé l'hôtel du Bailliage, depuis hôtel de la Présidence, et enfin hôtel de la préfecture de police.

⁂ Suivant *la Presse d'Orient*, qui donne d'assez longs détails sur les fouilles opérées à Constantinople, place de l'Atméidan, une colonne serpentine de bronze, qu'on a remise au jour, remonterait à 2,300 ans. Enlevée à Delphes par Constantin le Grand, puis transformée en fontaine, cette colonne aurait enfin dit son secret. Une inscription, qui n'avait pas été déchiffrée jusqu'ici, a fait connaître, toujours suivant *la Presse d'Orient*, que c'était un monument élevé à Apollon par les Grecs après la bataille de Platée, pour célébrer le triomphe obtenu sur l'innombrable

armée de Xercès, et qui supportait le fameux trépied d'or du temple de Delphes.

⁂ On a trouvé dans le jardin du presbytère de Machy, en défonçant le sol, un curieux spécimen de l'art de l'ivoirier, il y a quatre cents ans. C'est un couteau dont la lame est en grande partie rongée par la rouille, mais dont le manche d'ivoire est assez bien conservé : il représente un moine avec le costume de son ordre, et appartient par ses détails au xve siècle.

⁂ On dit qu'un amateur de Lille a acheté pour 40 francs, dans une vente après décès, une vieille toile... qui serait tout simplement un Van Dyck. « Le tableau, suivant un journal, représente une scène d'intérieur, et tous les personnages sont des membres de la famille de Van Dyck; l'artiste lui-même y figure. » Nous enregistrons, sans y croire beaucoup, cette trouvaille qui serait intéressante, à cause des portraits.

⁂ Un journal de Liége, *la Meuse*, a publié la note suivante :

« L'invention du télégraphe pantographique du professeur abbé Giovanni Caselli, de Florence, a pour objet de résoudre un des problèmes les plus difficiles de la physique appliquée aux usages de la vie. Transmettre d'un pays à un autre, à une distance quelconque, au moyen d'un fil de fer, une copie fidèle (fac-simile) des écrits et dessins à la plume, est une entreprise dont l'annonce seule peut être considérée comme une chose merveilleuse. Le professeur Caselli est parvenu, non-seulement à résoudre complétement ce problème, mais encore il en a rendu l'application certaine par la reproduction, au moyen de lignes colorées, sur un papier blanc ordinaire, appliqué à son télégraphe, d'écrits et dessins (fac-simile) appliqués à l'appareil correspondant, communiquant au moyen d'un simple fil métallique. Les épreuves déjà obtenues avec le premier appareil garantissent le succès de cette invention, due à l'Italie, et qui sera le prodige le plus merveilleux de la science contemporaine. »

Nous ne comprenons pas beaucoup l'immense utilité de cette *pantographie* instantanée. La pantographie elle-même avec tous les procédés qui s'y rattachent, comme ceux de M. Gavard, de M. Colas, etc., a perdu une partie de son importance, depuis l'invention de la photographie.

⁂ M. Fortoul (Hippolyte-Nicolas-Honoré), ministre de l'Instruction publique en France, est mort à Ems le 7 juillet 1856. Il était né à Digne (Basses-Alpes), le 4 août 1811. Il a publié un livre sur *l'Art en Allemagne*.

⁂ Un peintre de mérite, M. Zawialoff, professeur à l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, vient aussi de mourir.

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE [1].

II

ALEXANDRE ROSLIN.

J'ai souvent envié ces faiseurs de critiques des expositions. Ils parlent d'abondance, sans souci, sans autre étude que celle de leur propre goût; ils ne fatiguent point leurs yeux à feuilleter les livres et à démêler, à travers les modes et les engouements contemporains, la vérité sur la valeur des maîtres. Ils regardent des œuvres nouvelles et brillantes; et on ne leur demande que de dire ce qu'ils voient; et tout le monde les écoute; et leur verbiage intéresse et passionne, trois mois durant, hommes et femmes, et jeunes gens, tous les âges, toutes les conditions.

Nous pauvres diables, qui ne nous attachons de préférence qu'aux artistes dont le nom a survécu ou mérité de survivre, par une certaine supériorité de génie, nous avons beau sculpter leurs statues avec toute la patience, toute la science, toute la conscience qui sont en nous, nous ne servons et ne servirons jamais qu'à renseigner quelques maniaques sur l'importance de leurs obscures collections; et souvent, mieux encore, à fournir des arguments à leurs fourberies semi-innocentes. Que dirait-on de nous dans une époque de noble activité? ne sommes-nous pas, en vérité, les eunuques des eunuques?

Et pourtant c'est de l'histoire que nous écrivons là; c'est un chapitre de l'histoire générale. Quand nous avons reconstitué la vie et l'œuvre d'un seul bon artiste, nous avons plus fait que celui qui a écrit le plus gros et le meilleur Salon. Car, dans un Salon, combien surnage-t-il d'ouvrages dignes de l'avenir? quinze ou vingt à peine. Et un grand artiste a peut-être, dans sa vie, signé de son nom cinquante chefs-d'œuvre que se disputeront les siècles et les nations.

Nous nous y prenons mal sans doute. On ne nous lit pas; j'ima-

(1) Voir la livraison de mai.

gine qu'il y a de notre faute. Nous nous sommes si bien habitués à voir nos livres servir de dictionnaires à ces collectionneurs très-illustres, pinacophiles très-précieux, que jamais plus nous ne nous préoccupons d'appeler à nos peintres ou à nos sculpteurs la sympathie publique en faisant valoir, soit l'espèce, soit les accessoires de leurs talents ; et, de bonne foi, pour qui ne cherche pas en nous l'art de vérifier les dates des tableaux et des estampes, nos pages tombent des mains du lecteur, et l'économie politique n'est guère plus ennuyeuse. Les femmes et le commun des hommes n'aiment déjà point tant ce triste noir auquel poussent, avec les années, les meilleurs tableaux des grands maîtres; eh bien, nous, c'est le nom et la gloire même de ces maîtres, qu'avec nos fâcheuses biographies nous faisons pousser au noir.

Heureux les peintres de portraits ! Ils n'ont quasi pas besoin de nous, et leurs noms se conservent d'âge en âge, dans la mémoire de la foule, à la faveur de leurs glorieux ou gracieux modèles. Bien payés, bien choyés, bien famés; c'est à faire crever leurs grandes toiles ingrates à tous les peintres d'histoire. Quel petit commis de banque ne connaît les noms de Rigaud et de Largillière, mieux que ceux de Le Sueur et de Lemoine? et je ne sais pas si le nom de Le Brun n'est pas plus familier en Europe par la peintresse de Marie-Antoinette que par l'orgueilleux peintre de Louis XIV. La renommée des portraitistes les prend par la main et les force à voyager derrière elle. Aussi, quels vagabonds ! ils ne peuvent rester chez eux. Voyez Holbein, Van Dyck, Petitot, la Rosalba, notre Tocqué, notre Vivien, combien d'autres ! De Suède, au siècle dernier, il nous en vint trois, qui ont tenu assez grande place parmi les nôtres : Lundberg, le pastelliste, Hall, le miniaturiste, et Roslin, le peintre des dentelles et des satins.

Peindre en perfection les dentelles et les satins, ah ! la bonne aubaine pour un portraitiste du XVIIIe siècle. Sa faveur dura, tant qu'il y eut satins et dentelles. 91 fut sa dernière exposition. Satins et dentelles sont revenus, et ont retrouvé des peintres, d'excellents peintres : qui ne les connaît? qui ne les nomme? on dirait que dans ce pays-ci, les femmes demandent à l'artiste de réserver son meilleur pinceau pour l'habit, son médiocre pour le visage. Ce n'était pas d'ailleurs le cas de Roslin : Grimm et Diderot, qui ne sont point partiaux pour notre Suédois, disent de lui,

à la première rencontre qu'ils en font : « Ce peintre a une bonne couleur ; il sait peindre des chairs (1). »

Hâtons-nous de faire faire à notre lecteur une plus sérieuse connaissance avec Roslin et ses ouvrages, — avec ceux qu'il peut voir aujourd'hui sur son chemin ; autrement comment pourrait-il s'intéresser à lui? Vous n'en trouverez point, par malheur, dans ce Louvre qui seul consacre chez nous la renommée des maîtres défunts. La mauvaise destinée de Roslin (2) a voulu que l'intérêt historique de ses personnages rejetât les portraits des uns vers le Musée de Versailles, les autres vers le Palais des Beaux-Arts ; encore n'y a-t-il que les premiers qui soient accessibles au public.

Le Musée de Versailles montre de Roslin les portraits du peintre François Boucher, du dessinateur et graveur Cochin, de l'abbé Terray, du savant Linné, et du marquis de Marigny que M. Soulié vient de reconnaître. Ceux de Boucher, de Linné et de l'abbé Terray sont gravés ; nous dirons plus loin par qui et pour qui. Le Boucher (3) est peint dans un ovale et signé *Roslin S.* 1760. Le peintre des nymphes et des bergères, bientôt premier peintre de Louis XV, est assis de côté sur une chaise, le corps tourné à droite, et son bras droit est appuyé sur le dossier de cette chaise ; de sa main droite il tient un porte-crayon. Son habit est noir. Les dentelles des manchettes et du jabot sont admirablement bien peintes ; la tête est d'une pâte bien vraie, très-grassement et largement touchée, et qui n'est égalée que par le pinceau d'Aved

(1) J'ai cru devoir, à propos de Sergell, invoquer l'autorité de M. Scribe. La même autorité ne me fait point défaut à propos de Roslin. Aussi les habitués de l'Opéra ne me contesteront-ils pas la valeur de ce second artiste, quand je leur rappellerai le mémorable vers de Gustave III à Roslin, dans la 2e scène de l'opéra de M. Scribe :

Mon jeune peintre, il faut préparer tes pinceaux.

Roslin, en mars 1792, était un jeune peintre de soixante et quatorze ans, qui devait mourir l'année suivante, non à Stockholm, mais à Paris, et qui n'avait plus revu son maître depuis 1784, lors du second voyage de celui-ci en France. Mais qu'importe ? nous n'envoyons point nos enfants apprendre l'histoire à l'Opéra.

(2) Sergell, plus heureux que Roslin, vient de voir son *Faune* ramené de Versailles au Louvre et placé dans la salle de Chaudet.

(3) N° 4392 du nouveau catalogue : *Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles,* par Eud. Soulié, conservateur adjoint des Musées impériaux, chargé du service du Musée de Versailles. IIe partie. Versailles, 1855.

dans ses meilleurs portraits. Le portrait de Boucher fut exposé par Roslin au Salon de 1761; ce n'est pas le livret du Salon qui nous l'apprend, mais c'est Diderot.

Le chevalier Nicolas Cochin (n° 4393 du nouveau catalogue), *pt par le chevalier Roslin* (1), en buste, comme le Boucher, mais non dans un ovale, est assis sur une chaise sur le dossier de laquelle est appuyé son bras gauche; dans sa main gauche il tient un crayon. Le corps est de face, mais la tête se tourne vers la droite. L'habit paraît de velours, couleur feuille morte, et sous l'habit entr'ouvert on voit passer le cordon noir de l'ordre de Saint-Michel. Le portrait de Cochin fit partie du Salon de 1783.

On dirait que dans ses portraits d'artistes, Roslin a songé à répondre aux critiques qui lui étaient faites de sacrifier la tête à l'habit. Dans le Cochin et dans le Boucher, les têtes ont toute l'importance. Elles sont vivantes; et on y trouve pleinement l'âme des personnages, si tant est qu'il y ait beaucoup d'âme dans les deux têtes que voilà, mais du moins leur caractère, l'un de vieillard hanteur de coulisses, l'autre d'homme d'affaires de MM. les surintendants des Bâtiments et de philosophe encyclopédiste; il y a beaucoup de d'Alembert dans cette physionomie, — d'Alembert géomètre-orateur, comme disait le satirique Cochin bel-esprit-dessinateur.

« Le samedi, 25 septembre 1773,... l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ayant témoigné à Mgr le controlleur général le désir qu'elle a d'avoir son portraict dans les salles de l'Académie, le ministre a paru sensible à cette marque d'attachement et a laissé à l'Académie le choix de l'artiste, qui a choisi M. Roslin conseiller. » — L'abbé Terray (2) est assis, tourné vers la gauche; il tient dans sa main gauche des papiers qu'il s'ap-

(1) Il faut sans doute reconnaître un témoignage de l'amitié qui unissait le chevalier Roslin et le chevalier Cochin, dans l'estampe dédiée à Roslin et gravée par Saint-Aubin et Macret, sous le titre étrange de *la Fontaine enchantée de la vérité d'amour;* c'est un sujet très-compliqué tiré de l'Astrée, et le dessin, qui était de Cochin, faisait partie du *cabinet* de notre peintre suédois.

(2) N° 3787 du nouveau catalogue. L'estampe de Cathelin dit : *Joseph-Marie Terray, ministre d'État, commandeur secrétaire des Ordres du Roi, contrôleur général des Finances, directeur et ordonnateur des Bâtiments de Sa Majesté, jardins, arts, académies et manufactures royales, abbé des abbayes de Molesme et Troarn, seigneur de La Motte, Tilly et autres lieux. — Peint par Roslin, chevalier de l'Ordre de Vasa,* 1774.

prête à signer avec la plume qu'il tient de l'autre main. La feuille que va signer le contrôleur général des finances, c'est naturellement un ordre de payement pour quelque artiste; on lit à la première ligne : « Il est ordonné à M. Jean-Baptiste Dutertre, receveur général de mes bâtiments... etc. Versailles, ce premier janvier 1774. » Signé *Louis* et au-dessous *Terray*. — Le vêtement de l'abbé et son camail sont violets. Tout le portrait est d'un bel aspect, d'une couleur à la fois riche et vraie. La tête est pleine d'intelligence et d'une bienveillance rusée. C'est d'ailleurs une tête dont on comprend que l'honnête Louis XVI n'ait pas voulu dans son ministère. Roslin, dans cette peinture, se montre digne de la confiance de l'Académie, qui fit graver le portrait par L.-J. Cathelin pour la réception de celui-ci. C'est une grande estampe où la finesse et la beauté des dentelles du peintre sont égalées par la prodigieuse adresse de burin du graveur (1).

On a attribué avec toute vraisemblance, on peut dire avec toute certitude, à notre Suédois le portrait du naturaliste Linné, son illustre compatriote (n° 4421 du nouveau catalogue). Vous verrez plus loin qu'en 1779 Roslin exposa un portrait de Linné, et que ce fut ce portrait qui fut gravé par Bervic. Or, le buste de Bervic est exactement conforme à la peinture de Roslin, que voilà. Seulement, dans la petite pièce gravée à mi-corps, Bervic a mis à la boutonnière de Linné la croix de l'Étoile polaire et la même petite fleur que le peintre avait placée dans la main du savant. Ou plutôt ne serait-ce pas le peintre qui aurait fait après coup ce déplacement de la fleur? on le croirait assez en examinant de près l'em-

(1) Gavard a édité, dans les *Galeries historiques de Versailles,* une autre gravure de ce portrait, et cette petite estampe a donné lieu à une erreur de Nagler. Le savant Allemand dit qu'on voit, de Roslin, à Versailles les portraits de l'abbé Terray et de l'historien Villaret, gravés tous deux par Danois pour la publication de Gavard. La faute de l'erreur n'est vraiment pas à Nagler, mais à l'auteur du texte de l'ouvrage français. Les deux portraits ont été, comme il arrive souvent dans cet ouvrage, gravés côte à côte sur la même planche, tous deux dessinés par Janet Lange et gravés par Danois ; de là la méprise. Cependant le portrait seul de Terray porte écrit, au bas, à droite : *Roslin, p.* 1774. Mais, dans la page de texte qui accompagne les deux portraits et contient la courte biographie des deux personnages, Villaret venant le premier, on a imprimé au-dessous de son nom les mots : *peint par Roslin, gravé par Danois*, et l'on n'a rien écrit au-dessous du nom de Terray. Vous voyez que l'auteur du texte est le coupable. Le portrait de Claude Villaret, fort bonne peinture d'ailleurs, n'a rien, mais ien, de commun avec la manière et la palette de Roslin.

pâtement de la boutonnière à cet endroit. Linné, dans le portrait de Versailles, semble un vieillard de soixante-cinq ans; il est assis dans un fauteuil de damas vert; son habit, sa veste et sa culotte sont d'une même étoffe, que l'on dirait de soie violette. Il est assis près d'une table sur laquelle sont posés des papiers, et sa main gauche, qui s'appuie sur cette table, tient une fleurette. Tout ce portrait, qui n'est ni signé ni daté, est merveilleux comme facilité et habileté de pratique; les habits surtout et les mains ne sont en réalité qu'un frottis rehaussé de touches larges et grasses. La tête, quoique d'une excellente couleur, est peut-être d'un modelé un peu petit et un peu sec. Mais n'est-ce pas la figure elle-même qui a entravé le peintre, la physionomie du bon homme étant à la fois fine et doucement riante; le teint est de cette fraîcheur, apanage des vieillards qui ont vécu dans la sagesse.

Le portrait de M. de Marigny par Roslin est inscrit au nouveau catalogue sous le n° 4356. Pour appliquer à cette toile le nom du personnage, puis le nom de l'artiste, il a fallu un double effort au conservateur du Musée, car les catalogues antérieurs au sien le déroutaient sur les deux points. Il a donc reconnu d'abord M. de Marigny au plan du Louvre, qui est déroulé sur une table devant lui, à droite; sur la même table, à demi cachés par un autre dessin de la galerie du Louvre, sont posés deux livres dont l'un est le poëme sur la Peinture de Watelet (1), ami du directeur général des Bâtiments du Roi, et autre protecteur de Roslin, comme vous le verrez, hélas! bientôt. La tête, quoique n'étant plus si jeune, s'accorde encore parfaitement avec le beau portrait de Tocqué, exposé, par bonheur pour Roslin, dans l'autre attique du palais. Cette tête, peinte par Roslin, est moins agréable, moins intelligente, posée moins heureusement que celle de son rival.

(1) Ce poëme de *l'Art de peindre* devait être doublement cher à M. de Marigny. La bibliothèque du prince de Canino puis celle de Goddé ont possédé une superbe copie manuscrite du poëme de Watelet, à laquelle était jointe la note suivante : « ... Ce manuscrit a été fait à la prière de madame de Pompadour que je connoissois avant qu'elle fût mariée. Je n'avois pas encore fait les dernières corrections à mon ouvrage... » Et plus tard quand il imprima son poëme, en 1760, Watelet ne manqua pas d'adresser, dans sa dédicace *à Messieurs de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture,* un compliment, qui n'a d'ailleurs rien que de très-mérité, « au chef juste et éclairé dans son administration, occupé du soin de former ou d'accomplir des projets honorables ou utiles (la restauration du Louvre), de donner des distinctions aux Talents qu'il dirige et au mérite qu'il respecte... »

Mais aussi la partie n'était plus égale entre les deux artistes. L'âge avait singulièrement changé le modèle; ou plutôt il faut dire que Tocqué avait peint M. de Vandières, et Roslin le marquis de Marigny. Rappelez-vous, à ce sujet, madame du Hausset, (p. 103 de ses *Mémoires*) : « Quant à son air épais, il ne l'avait que depuis quelque temps qu'il était trop engraissé, et sa figure auparavant était charmante. Il avait été aussi beau que sa sœur était belle... (1) » — La vérité est que sans la description si précise, sans la très-juste critique de Diderot (2), mon ami Soulié y aurait regardé à deux fois avant de charger le nom de Roslin de la responsabilité de cette peinture. Mais le moyen de la méconnaître? la voilà, « la tête bien droite, la main gauche étendue sur une table, la main droite sur la hanche; » les voilà ces « jambes bien cadencées, » ces « attitudes apprêtées. » — Il y a vraiment par trop de roideur, par trop de maladresse dans cette

(1) Bien que je me propose de me resservir ailleurs, en son lieu, de l'excellent portrait que madame du Hausset nous donne de M. de Marigny, je ne puis me garder de le transcrire ici; il n'y sera pas inutile, car tout à l'heure je vais avoir grand besoin du protecteur pour défendre et couvrir le protégé : « ... Je dois à la justice de dire que M. de Marigni, héritier de toute la fortune de Madame, depuis la mort (d'Alexandrine, fille de madame de Pompadour et de M. d'Étioles son mari), était désolé toutes les fois qu'elle était sérieusement malade. Madame commença, bientôt après, à faire des projets pour l'établissement de son frère. Il fut question de demoiselles de la plus haute naissance, et peut-être l'eût-on fait Duc; mais il avait une manière de penser qui l'éloignait du mariage et de l'ambition. Dix fois il aurait pu être ministre, et n'y pensa jamais. — C'est un homme, me disait un jour Quesnay, bien peu connu; personne ne parle de son esprit et de ses connaissances, ni de ce qu'il fait pour l'avancement des arts; aucun, depuis Colbert, n'a fait autant dans sa place; il est d'ailleurs fort honnête homme, mais on ne veut le voir que comme le frère de la favorite; et parce qu'il est gros, on le croit lourd et épais d'esprit. — Ce qu'il disait était très-vrai. M. de Marigni avait voyagé avec d'habiles artistes en Italie, et avait acquis du goût et beaucoup plus d'instruction que n'en avait eu aucun de ses prédécesseurs. Quant à son air épais, il ne l'avait que depuis quelque temps qu'il était trop engraissé, et sa figure auparavant était charmante. Il avait été aussi beau que sa sœur était belle; il ne faisait sa cour à personne, n'avait aucune vanité et il se bornait à des sociétés où il était à son aise. Il devint un peu plus répandu à la cour, lorsque le roi l'eut fait monter dans ses carrosses, croyant qu'il était alors de son devoir de se montrer parmi les courtisans. » — On le retrouve de loin en loin dans les mêmes *Mémoires*, mêlé par-ci, par-là, aux affaires de sa sœur, mais très-discrètement et toujours très-dignement; voyez p. 161-162, 185-186, etc.

(2) Voyez plus loin, sur ce portrait parfaitement ressemblant de M. de Marigny, les jugements contemporains, à l'endroit du Salon de 1761.

pose. Vantons, tant que nous pourrons, le superbe habit de velours rouge brodé d'or, traversé par le grand cordon bleu du Saint-Esprit. La culotte est pareillement de velours rouge. Il est assis sur un fauteuil de damas vert devant un bureau chargé, comme je l'ai dit, de plans, de dessins et de livres. La main gauche est posée sur le plan du Louvre, la droite retournée sur la cuisse. Déjà le splendide costume, quoique fort éclatant de ton, était moins favorable à la peinture que celui de Tocqué; mais rien, non rien ne forçait Roslin à donner à un honnête homme dont il connaissait mieux que personne le bon esprit et le cœur affable, cet air sot et renversé; rien surtout ne pouvait le contraindre à peindre avec sécheresse une tête où il a cherché à rendre les effets luisants de l'épiderme, une tête niaise et mal posée, et qui regarde mal, et dans un mauvais parti pris de lumière. En somme, c'est une œuvre que la perfection des accessoires ne saurait aucunement sauver; c'est un portrait manqué et nuisible à Roslin. Il paraît cependant que M. de Marigny ne le jugea pas aussi sévèrement que nous, puisque nous le voyons, en 1765, recommander Roslin aux la Rochefoucauld et, en 1767, faire peindre par notre Suédois un portrait de madame de Marigny. C'est dire assez qu'il se tenait pour content de celui-ci.

On m'a dit qu'au château de Maintenon se trouvait l'original peint par Roslin, et d'une exécution ravissante, du portrait de la comtesse d'Egmont-Pignatelli, fille du maréchal de Richelieu et de mademoiselle de Noailles; ce portrait fut, comme nous le verrons, exposé par Roslin au Salon de 1763; la copie se voit au Musée de Versailles, n° 4353. C'est toute une composition et très-intéressante à force de détails. Dans un grand salon d'été à colonnes, une femme jeune et charmante, aux cheveux noirs presque sans poudre, et dont le costume tout de satin blanc est plutôt de fantaisie que de son temps, est assise sur un sofa de damas jaune. On pourrait l'appeler la Rêverie. Son bras gauche est appuyé sur un coussin, elle tient de la main droite un livre entr'ouvert; elle allonge devant elle ses petits pieds chaussés de mules blanches. Près de cette jolie figure mélancolique, sont posés sur le sofa une guitare et des papiers de musique; à droite, sur une table, des fleurs dans un grand vase bleu. Un triple collier de perles autour du cou; des perles dans les cheveux, des perles au corsage et aux manches. A droite sur le premier plan,

un petit chien qui lève la patte vers sa maîtresse distraite. A gauche, une galerie à balustrade s'ouvre sur un parc dont on aperçoit un bouquet d'arbres. La grâce de ce faux costume Marie de Médicis, l'expression rêveuse de la jolie comtesse, le caprice des accessoires, — si l'original tient ce que promet la mauvaise petite copie de Versailles, tout cela doit former une merveille, qui aurait au Louvre un succès fou, — la robe de satin surtout, on sent que c'est un chef-d'œuvre. Au reste, le tableau fut peint dans le meilleur temps de Roslin. Madame d'Egmont avait alors vingt-trois ans; elle mourut six ans après.

Dans la même galerie que le portrait de Terray, se trouve une petite copie du portrait, peint par Roslin en 1766, d'Augustin-René-Christophe, comte de Chevigné, lieutenant général des armées du Roi. Il est tourné vers la droite, et porte son chapeau sous le bras. L'on sent que dans l'original, Roslin a dû faire merveille, non-seulement dans la fraîche carnation de cette tête souriante, mais dans cet habit de velours rouge et dans cette agréable confusion sur la poitrine des broderies de l'habit, de la croix de Saint-Louis, et des dentelles du jabot.

D'Argenville le fils, décrivant le château de Choisy dans l'édition de 1779 de son *Voyage pittoresque des environs de Paris,* prétend que « Roslin avait représenté dans le cabinet de l'appartement du Roi, la Reine en Hébé, et madame la comtesse d'Artois en Diane. »

L'auteur du *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs dans les maisons royales, châteaux, etc., aux environs de Paris* (1788), t. 1er, p. 52, dit que dans ce cabinet de la chambre du Roi à Choisy, « sont les portraits de la Reine en Diane, et de Madame en Diane; » mais il ne nomme pas l'artiste. Les portraits qui décoraient les maisons royales se retrouvent presque tous dans le Musée de Versailles. On y chercherait cependant en vain le portrait de Marie-Antoinette en Hebé ou en Diane. Faut-il reconnaître celui de Madame en Diane dans la triste peinture exposée sous le n° 3879 : « Marie-Joséphine-Louise de Savoie, comtesse de Provence, est représentée en nymphe chasseresse, tenant un arc de la main droite; devant elle sont deux chiens. » La peinture de cette Diane-là n'a rien de commun avec l'habileté de Roslin.

On a longtemps attribué à Roslin et je regrette qu'on n'ait pu lui

conserver le portrait de M. le comte d'Angiviller, que M. Soulié, le conservateur de Versailles, a restitué à Duplessis, de même qu'un portrait de Marie-Antoinette, que M. Soulié a aussi restitué à madame Lebrun.

Ramenons nos lecteurs dans Paris, au Palais des Beaux-Arts; c'est là que se conservent, loin du profane vulgaire, parmi plus de soixante autres portraits d'artistes, provenant les uns et les autres de l'ancienne Académie royale, trois excellents ouvrages du pinceau de Roslin ; ce sont les portraits de Dandré-Bardon, de Collin de Vermont, et de Jeaurat. Jadis, en 1781 (1), ces trois toiles, et l'abbé Terray, se voyaient dans les salles du Louvre où l'Académie royale exposait précieusement les œuvres de ses membres les plus habiles ou les plus respectés. Non-seulement on y voyait les peintures de Roslin, mais aussi les gravures qui avaient été exécutées d'après elles et comme morceaux de réception par d'excellents hommes : le contrôleur général, par Cathelin, en 1776; le Collin de Vermont, par Carmona, en 1761; et l'Étienne Jeaurat, par Louis-Simon Lempereur, en 1775. Nous dirons plus loin comment le Collin de Vermont et le Jeaurat avaient été, pour Roslin lui-même, ses morceaux de réception. Quant au Dandré-Bardon, il fut gravé par Moitte. Le Boucher que nous avons décrit à Versailles avait servi à la seconde planche de réception de Manuel-Salvador Carmona, en 1761 (2). De sorte qu'aujourd'hui la Calcographie impériale possède, comme provenant du fonds de l'Académie, le Boucher, le Collin de Vermont, le Jeaurat et le Terray de Roslin. C'est un grand bonheur pour la notoriété de ce pauvre homme. Ah ! si le Jeaurat seulement était en peinture au Louvre !

C'est un chef-d'œuvre que le portrait de Jeaurat, du Palais des Beaux-Arts. Rien de plus brillant que son exécution ; il est d'un ton gris perlé d'une ravissante finesse. Jeaurat est assis dans un fauteuil devant une toile à peine frottée; le corps est posé vers la droite; il a le pinceau à la main et va prendre de la couleur sur la palette qu'il tient de l'autre main. La tête se retourne et regarde en souriant. Cette tête est fraîche et rose, elle est tout santé et

(1) Voyez la *description* de d'Argenville le fils.

(2) Le François Boucher de Roslin a été gravé de nouveau, mais la tête et le haut du corps seulement, par L. Bosse, pour la *Galerie Française*.

tout esprit. L'habit est de velours, d'un certain violet passé, et la veste de brocart brodé. Ce velours et ce brocart sont à ravir et donnent raison à la grande vogue de Roslin. Le relief de cette peinture est extraordinaire, et je n'en vois point de plus riches de ton dans cette salle, même à côté des merveilles de Peronneau et de Tocqué.

L'Hyacinthe Collin de Vermont (1) n'est pas si agréable ; mais, de bonne foi, à qui faut-il s'en prendre? à Roslin ou à cette tête d'homme d'affaires qui posait devant lui? et est-ce un filleul de Rigaud, un adjoint à recteur de l'Académie, qui devait se tenir de la sorte, debout près de son chevalet, la main droite, dans laquelle il tient un porte-crayon, appuyée sur une petite toile où ne se voient encore que quelques contours à la craie et retenant ridiculement de la main gauche le pan de son bel habit de velours vert olive, comme pour le garantir et du blanc de la toile, et de la palette et des pinceaux posés bien proprement sur certaine table à couleurs qui remplit le coin gauche du portrait. Encore une fois, ne demandez point d'expression à la tête de Collin de Vermont, mais admirez l'étonnante adresse des manchettes et du jabot, et de la poudre tombée de la perruque grise et répandue sur le collet et les épaules; admirez surtout le prodigieux satin blanc du devant de la veste. Dans cette grande toile carrée, le Collin de Vermont est vu jusqu'aux genoux, de même que le Jeaurat. Il faut dire que la gravure en ovale de Carmona, supprimant à la fois le détestable mouvement du bras gauche et les accessoires de la boîte à couleurs, a rendu à ce portrait de Roslin le plus intelligent service.

Reste le Dandré-Bardon. Celui-là est un portrait en buste, de la taille de celui de Cochin, et digne pour le moins de lui faire pendant. Il est tourné vers la gauche ; les deux mains, dont l'une tient un porte-crayon, sont appuyées sur un portefeuille ; la tête est presque de face ; c'est peut-être la meilleure des trois Roslin du Palais des Beaux-Arts ; elle est vivante, cette tête ; l'œil brille, les pommettes sont colorées par la santé ; il ricane ; il a l'air goguenard d'un philosophe du temps. Le ton clair de l'habit de soie

(1) La ville de Versailles a fait placer dans sa bibliothèque publique les portraits de ses plus illustres enfants. Ne devrait-elle pas à ce titre faire copier, à l'école des Beaux-Arts, le portrait de Collin de Vermont pour l'adjoindre à cette série?

gorge-de-pigeon ne fait nul tort à la figure. Là encore, comme je le disais, Roslin a sauvé toute l'importance de la tête dans cet excellent portrait d'artiste.

Nous connaissons par les estampes quelques autres œuvres de Roslin : un de ses compatriotes, nommé J. Gillberg, dessinateur et graveur, né à Stockholm en 1748, et qui travaillait en France, grava, d'après une peinture de Roslin, *la Flore,* figure agréable, assise sur des nuages, que le catalogue Paignon Dijonval appelle justement « *la Flore de l'Opéra.* » Les graveurs suédois avaient à cœur de traduire les ouvrages de l'habile peintre qui soutenait l'honneur de la Suède dans ce Paris, alors comme aujourd'hui la capitale du monde. Aussi verrons-nous P. Floding graver le portrait de Roslin peint par lui-même; aussi voyons-nous un autre dessinateur et graveur des mêmes parages, Jean-Frédéric Clémens, né à Copenhague, exécuter d'après notre peintre (*Roslin pinx. — Paris,* 1775. — *J. F. Clemens sculps.*) le portrait, dans une bordure ovale, posée sur une console, d'un personnage décoré d'un grand cordon, et portant la plaque d'un ordre étranger. Au-dessous de la console, dans un cartouche, se voit une croix avec une levrette courant, et pour devise *Restitutor.* — Nous connaissons encore un petit médaillon gravé au pointillé, de la même grandeur que les portraits de Bonneville, et représentant « Élisabeth Philippine Marie Hélène de France, sœur de Louis XVI, née à Versailles le 3 mai 1764, morte à Paris le 10 mai 1794. — *Le chevalier Roslin pinx.* — *Massol sculp.* »

Jac. Firm. Beauvarlet a gravé d'après notre peintre le portrait en buste d'un homme en habit de chasse, tenant un fusil, et dont la tête est nue. Ce portrait, gravé avec armes et dédicace, est celui de François Pierre Ducluzel, marquis de Montpipeau, intendant de Tours en 1766.

Nous aurions cru qu'au voyage de notre Suédois en Russie se rapportait sans doute son portrait de « Jean de Betzkoy, Lieutenant Général des armées, Chambellan actuel de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies, Directeur général des Bâtiments et jardins, Président de l'Académie des Arts, etc., — peint par Roslin, Peintre du Roy, — gravé par Nicolas Dupuis, graveur du Roy. » On voit dans cette grande estampe le Directeur général des Bâtiments de la czarine accoudé sur le bureau près duquel il est assis. Il tient de la main droite une estampe qui est celle

du portrait de la Landgrave de Hesse-Hombourg, née Princesse Troubetskoy, que nous avons vu exposé au Salon de 1757. On reconnaît dans le fond du portrait de Jean de Betzkoy le tableau de la Landgrave, placé sur l'un des panneaux du cabinet au-dessus d'un bas-relief représentant Minerve. Derrière le Directeur général des Bâtiments est placée la bibliothèque; à gauche, porte ouverte sur un parc, et par cette porte entrent une foule de petits oiseaux familiers. — Mais il faut renoncer à la pensée que ce portrait fut peint en Russie lors du voyage présumé de 1775. Le graveur Nicolas Dupuis était mort en 1770.

Quant aux peintures de Roslin qui nous ont été indiquées, mais que nous n'avons point vues, nous citerons un intéressant portrait de femme, qui se trouve chez M. Feuillet de Conches et qui a été mentionné par notre ami Paul Mantz dans son savant travail sur les portraitistes du XVIIIe siècle (V. *l'Artiste*, n° du 1er juillet 1854); — un autre portrait chez madame de Nerville au château de Saint-Firmin près Chantilly; — un autre aurait fait partie de l'exposition organisée par l'Association des Artistes dans l'Hôtel du cardinal Fesch.

Nagler a raison de dire qu'on trouve peu d'œuvres deRoslin dans les galeries publiques, parce que des circonstances politiques ont pu les faire déplacer, mais qu'on en pourrait rencontrer un grand nombre dans les salons de famille. Ils seraient plus communs en France si la génération qui se fit peindre par Roslin n'avait été, du vivant même du portraitiste, proscrite et traquée, même en peinture. Par bonheur, son titre d'étranger avait attiré vers lui cette innombrable aristocratie du Nord et de l'Allemagne, qui affluait alors en France; une préférence toute naturelle les conduisait à l'atelier de leur compatriote ; et bien qu'il soit peu sorti de Paris, durant les quarante dernières années de sa vie, Roslin a peut-être été par son pinceau l'un des artistes les plus cosmopolites du XVIIIe siècle.

Grand malheur, malheur irréparable pour le pauvre Roslin : le hasard l'a mis un jour en concurrence avec Greuze; et Greuze hélas! ne l'a pas emporté. Cette victoire a coûté gros à notre Suédois. Elle lui a coûté la perte de sa renommée après sa mort; mais du moins en a-t-il joui, et bien joui, sa vie durant. Ce que je vois là de plus cruel, c'est que chez nous, Français, qui savons ce que le parler de Diderot veut dire, le ravage de sa boutade n'a

pas été aussi sérieux que chez les Allemands et dans le propre pays de Roslin, où ils ont pris naïvement à la lettre les plaisanteries exagérées de la verve du feuilletoniste. Rassurons bien vite Nagler et Marianne d'Ehrenström, et disons-leur que depuis 1753 jusqu'en 1796, date de la première édition du *Salon de* 1765, Roslin était considéré en France et dans toute l'Europe comme l'un des excellents portraitistes de son siècle, et qu'après tout, pour avoir médiocrement réussi la composition d'une ou peut-être de deux immenses toiles, très-compliquées de personnages historiques, un bon peintre de portraits ne saurait être éternellement damné ; autrement qu'adviendrait-il de Rigaud, de Thomas Lawrence et de Van Dyck lui-même? Ce n'était point d'ailleurs comme peintre d'histoire que Roslin s'était présenté ou plutôt s'était fait présenter à notre Académie royale, mais tout bonnement comme peintre de portraits ; les registres en font foi. On le sortit deux fois de son métier : tant pis pour la ville de Paris, tant pis pour M. de la Rochefoucauld ; et que l'ombre du chevalier Roslin leur pardonne tout le mal qu'ils lui ont fait.

Quand vint en France cet étranger, comment il y vint, de quelle école il venait, ce sont toutes questions fort obscures, d'autant que, pour raconter la vie de ce pauvre homme, je ne trouve pas un mot hors de France, pas même dans son pays, et que ceux qui en parlent chez nous ne sont point sans passion et ne pèchent pas toujours par excès de bienveillance. Joignez à cela des embarras de dates telles que celles-ci : Les registres de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, conservés à l'École des Beaux-Arts, nous certifient que Roslin était né à Malmoë en Suède ; de mention d'âge, par conséquent de date de naissance, point. Le catalogue Paignon Dijonval le dit né en 1728. Gault de Saint-Germain (*les Trois siècles de la peinture en France*) le fait mourir le 5 juillet 1793, dans la soixantième année de son âge, c'est-à-dire naître vers 1733. La liste des membres de l'Académie, donnée à nos *Archives de l'art français* par notre ami M. Dussieux, fournit la même date de mort, qui semble assez bien acquise (1), mais augmente singulièrement l'âge, puisque, suivant MM. Dussieux et Duvivier, Roslin serait mort à soixante et quinze ans, c'est-à-dire serait né en 1718. Si cette dernière date me semble

(1) Quoique le catalogue Paignon Dijonval fasse mourir Roslin en 1796.

la préférable, c'est qu'un jeune homme de vingt ou même de vingt-cinq ans ne me paraîtrait pas, dans les graves idées du temps, mériter la démarche extraordinaire que nous voyons faire en sa faveur par M. de Saint-Contest, ministre des affaires étrangères.

La première phrase de Nagler sur Roslin porterait vaguement à croire qu'il apprit son art en France. Mais Nagler, je l'ai dit, n'en sait pas long sur notre Suédois, et je crois Diderot mieux informé quand il reproche à ce Goth, à ce Vandale de n'être pas venu de meilleure heure dans Athènes (1). Pour moi, je suis convaincu que lorsque Roslin, âgé de trente-cinq ans et dans toute la

(1) Les lignes suivantes de Diderot, qui terminent sa terrible pantalonnade contre le portrait de famille des la Rochefoucauld, en 1765, ces lignes me semblent trop instructives et trop éloquentes, pour ne les point reproduire ici. D'ailleurs elles appartiennent intimement et à mon héros et à mon sujet. « Roslin est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Van Loo fut autrefois un grand teinturier. Cependant il pouvait être un peintre; mais il fallait venir de bonne heure dans Athènes. C'est là qu'aux dépens de l'honneur, de la bonne foi, de la vertu, des mœurs, on a fait des progrès surprenants dans les choses de goût, d'art, dans le sentiment de la grâce, dans la connaissance et le choix des caractères, des expressions, et des autres accessoires d'un art qui suppose le tact le plus délié, le plus délicat, le jugement le plus exquis, je ne sais quelle noblesse, une sorte d'élévation, une multitude de qualités fines, vapeurs délicieuses qui s'élèvent du fond d'un cloaque. Ailleurs on aura de la verve, mais elle sera dure, agreste et sauvage. Les Goths, les Vandales ordonneront une scène; mais combien de siècles s'écouleront avant qu'ils sachent, je ne dis pas l'ordonner comme Raphaël, mais sentir combien Raphaël l'a noblement, simplement, grandement ordonnée! Croyez-vous que les Beaux-arts puissent avoir aujourd'hui, à Neufchâtel ou à Berne, le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes ou dans Rome, ou même celui qu'ils ont sous nos yeux à Paris? Non; les mœurs n'y sont pas. Les peuples sont dispersés par pelotons. Chacun parle un ramage particulier, dur et barbare. Il n'y a point de concurrence d'un canton à un autre. Il faut la rivalité et l'effervescence de vingt millions d'hommes réunis, pour faire sortir de la foule un grand artiste. Prenez ces soixante mille ouvriers qui forment notre manufacture de Lyon; dispersez-les dans le royaume; peut-être la main-d'œuvre restera-t-elle la même; mais le goût sera perdu. Il est une empreinte nationale que Roslin a gardée, et qui l'arrête. Si Mengs fait des prodiges, c'est qu'il s'est expatrié jeune; c'est qu'il est à Rome; c'est qu'il n'en est pas sorti. Arrachez-le d'au-delà des Alpes; séparez-le des grands modèles; enfermez-le à Breslaw, et nous verrons ce qu'il deviendra. Et pourquoi ne vous le garantirais-je pas abâtardi, nul, avant qu'il soit dix ans? Moi qui vois tous les jours nos maîtres et nos élèves perdre ici, dans la capitale, le grand goût qu'ils ont apporté de l'École romaine; moi qui connais par expérience l'influence du séjour de la province; moi qui ai vécu dans le même grenier avec Preisler et Wille, et qui sais ce qu'ils sont devenus... etc. »

force de son talent, prend sa place entre nos peintres les plus à la mode, il sortait tout droit des mains des portraitistes de son pays, les Michael Dahl, les Jean Pasch, les Schröder; il n'en manquait pas de bons et de brillants à la cour de Suède depuis Ehrenstrahl et David Von Krafft (1).

Il y a, dans les incidents qui accompagnèrent l'admission de Roslin à notre Académie royale de Peinture et de Sculpture, une sorte d'intérêt politique qu'il importe d'expliquer au lecteur. J'en ai copié les détails dans les registres de cette Académie, et comme ils sont caractéristiques, je les donne sans y rien changer :

« Aujourd'hui samedi 28 juillet 1753, l'Académie étant assemblée (après réception faite du sieur Jean-Baptiste Peronneau)... M. de Silvestre, directeur de l'Académie, a communiqué à la compagnie une lettre de M. le Directeur général, par laquelle il lui marque que M. de Saint-Contest s'intéressant au sieur Roslin, peintre suédois de la religion luthérienne, ce ministre demande s'il pourroit être admis à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Sa Majesté voulant bien lever l'obstacle qui s'y opposeroit par rapport à la difference de religion. M. le Directeur général ajoute qu'à l'égard de l'admission dudit sieur relativement au talent, il exhorte la compagnie à procéder au scrutin avec toute l'exactitude possible, le mérite seul devant servir de protection.

« Sur quoi la compagnie a ordonné que la lettre de M. le Directeur général seroit couchée sur le registre à la suite de la présente délibération, et serviroit de décharge à l'Académie, pour

(1) Je trouve bien un contemporain, qui, voyageant dans le pays de Roslin en 1785, paraît y avoir recueilli la tradition d'études que celui-ci serait allé faire en Italie : « M. Rosaline, qui a longtemps travaillé à Rome, est un artiste dont les talents sont au-dessus du commun. Il donne à ses figures une grâce et un coloris charmant et excelle surtout en draperies. J'ai vu les portraits de toute la famille royale peints de sa main, mais il me paraît qu'il n'était pas si heureux dans les ressemblances qu'habile dans la peinture. » — *Voyage en Suède, par un officier hollandais* (La Haye, P. F. Gosse, 1789), p. 101-102. — Il faut dire que ce brave Hollandais ne me semble pas très-expert en choses d'art, non plus qu'en artistes, bien qu'il ait ouï vanter aussi là-bas les pastels d'un vieux peintre que je suppose être Lundberg, les portraits de Pasch le jeune, et certaines œuvres de notre Sergell, que le roi, l'année précédente, vient de remmener en Italie. M'est avis que pour ce qui regarde les travaux et les études de Roslin, le Hollandais a pris bonnement Rome pour Paris.

ce qui se trouveroit de contraire aux anciennes ordonnances du Roy, sur le fait de religion.

« Après ce résultat, la compagnie qui avoit examiné avant de siéger, plusieurs portraits du sieur Roslin, ayant pris les voix selon l'usage et reconnu sa capacité, a agréé sa présentation, comme étranger et sans tirer à conséquence.

« Ledit sieur Roslin ira chez M. de Silvestre, Directeur, qui lui ordonnera ce qu'il doit faire pour sa réception.

« *Nota*. Le sieur Loir qui est en Angleterre devoit faire pour sa réception les portraits de MM. de Vermont et Jeaurat, mais sa longue absence a déterminé ces Messieurs à demander le sieur Roslin, ce qui leur a été accordé.

« Lettre de M. le Directeur général, écrite à M. de Silvestre au sujet de l'agrément du sieur Roslin, peintre suédois :

« M. de Saint-Contest m'a demandé, Monsieur, de faire recevoir à l'Académie de Peinture le sieur Roslin, peintre suédois, de la religion prétendüe réformée. Je desire qu'il soit examiné afin de m'assurer s'il est en etat d'y être admis. C'est au sentiment des artistes habiles que je m'en rapporte, et comme ils doivent être au dessus de toute prévention et tout motif de partialité, je me repose sur leur sincérité et sur leurs lumières. Quant à l'obstacle de religion, le Roy luy fera la même grâce et donnera la même permission à l'Académie, qu'il luy a donnée en faveur du sieur Luneberk. Il ne s'agit donc que de constater le mérite de l'aspirant par un scrutin rigoureux dans une assemblée de l'Académie, et j'en attens le resultat pour repondre à M. de Saint-Contest. Exhortés Messieurs vos confrères à n'avoir égard qu'au talent; toute autre considération est étrangère au choix d'un académicien. Comme c'est votre estime qui doit l'élire, c'est à ses ouvrages à solliciter pour luy. Je suis, Monsieur, vôtre très humble et très obéissant serviteur,

« (*Signé*) VANDIERES. »

M. de Vandières rappelle à l'Académie que l'*obstacle* a été levé en faveur de Lundberg, compatriote de Roslin, ce qui avait eu lieu en effet treize ans plus tôt; bien avant cela, il avait été levé, dès 1717, en faveur d'un autre Suédois, Charles Boit, et en 1742 pour le graveur prussien G. Fred. Schmidt, reçu de l'Académie

par ordre du Roi, « quoique protestants, comme étrangers, et sans tirer à conséquence. » — L'*obstacle,* vous le devinez, c'est la loi de Louis XIV, c'est la révocation de l'Édit de Nantes. Je ne discuterai point ici, à propos de l'histoire de l'art, ce grand coup d'État, qui fut certainement bien nuisible à l'industrie du royaume, et que pouvaient seuls justifier aux yeux du grand roi, d'abord son zèle pour l'orthodoxie, et aussi le pressentiment politique qui dictait plus tard cette curieuse phrase à l'auteur de la lettre anonyme à Louis XV (1) : « Les philosophes et les protestans tendent au républicanisme, ainsi que les jansénistes. » Quoi qu'il en soit, la proscription n'épargna point les artistes, mais c'est en vain que l'on chercherait des extraits spéciaux de l'ordonnance royale dans les statuts et règlements de l'Académie royale imprimés en 1723, sous le titre de : *Établissement de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture par lettres patentes du Roy vérifiées en Parlement* (Paris, Jac. Collombat, in-4°), contenant tous les arrêts, brevets, etc., depuis 1648 jusqu'en 1723. Je n'y ai point, pour ma part, rencontré d'article qui exclue les protestants de l'Académie. Il y est interdit, sous peine de bannissement de l'Académie, de « blasphêmer le saint nom de Dieu ou de parler de la religion et des choses saintes par dérision et par mépris ou de proférer des paroles impies et déshonnêtes. » Rien de plus. — Vous n'en trouverez pas davantage sur les religionnaires dans les *Statuts, ordonnances, et reglemens de la communauté des Maistres de l'art de Peinture et Sculpture, graveurs et enlumineurs de cette ville et fauxbourgs de Paris, tant anciens que nouveaux* (Paris, L. Colin, 1698).

Cet *obstacle,* qui, après soixante et quinze ans de rigoureux usage, se conservait encore si net et si absolu dans l'esprit de l'Académie, j'en saisis enfin la trace violente et triste dans l'un des premiers manuscrits de l'École des Beaux-Arts. Le *Registre de toutes les expeditions emanées de l'Academie et autres actes, commancé depuis le* 10e *octobre* 1681, s'ouvre par ces lignes :

« Ordre du Roy contre ceux qui font profession de la religion pretendue reformée. — Le Roy ayant esté informé que les sieurs Testelin secretaire de l'Académie de Peinture et Sculpture,

(1) Voyez *Mémoires de madame du Hausset*, p. 135.

Michelin adjoinct professeur, Ferdinand, Bernard, Rousseau, conseillers de l'Académie, lEspagnandel et Ferdinand academiciens sont tous de la religion pretendue reformée. Sa Majesté m'ordonne de faire scavoir à M. Le Brun qu'elle veut qu'ils soient depossedez de leurs fonctions et que l'Academie en elise d'autres en leur place qui soient catholiques. Faict à Sceaux ce dixies. octobre mil six cens quatre vingt un.

« (*Signé*) Colbert. »

Mais il faut se reporter aux Registres des séances de l'Académie, pour y entrevoir, à travers les froides paroles d'un procès-verbal, l'une des scènes les plus graves et les plus pathétiques auxquelles ait jamais assisté ce noble corps.

« Cejourd'huy dixiesme octobre mil six cens quatre vingt un, l'Academie estant assemblée extraordinairement, M. Le Brun y ayant apporté et faict lire l'ordre du Roy escript et signé par Monseigneur Colbert en datte de cejourd'huy, portant que les y denommez qui sont de la religion pretendue reformée soient destituez des charges qu'ils ont dans l'Academie, le sieur Testelin professeur et secretaire y present a dit et déclaré qu'il se soumettoit aux ordres de Sa Majesté et qu'il ne doutoit point que ses confrères qui sont de la mesme religion pretendue reformée n'ayent la mesme soumission, aussitost qu'ils en auront connoissance, et a demandé acte à Messieurs de l'Academie de ce que la destitution qu'il soufroit de sesd. qualitez de professeur et secretaire ne luy arrivoit point faute d'honnesteté et bonne conduitte, ce qui luy auroit esté à l'instant accordé, et pour ce nous soussignez presents a l'Academie reconnoissons que depuis l'année mil six cens quarante huict qu'il faict la fonction de professeur et secretaire, il s'est fort dignement avec honneur probité et satisfaction de la compagnie, acquitté de ses employs, duquel acte luy sera donné coppie lorsqu'il le requerrera, et en mesme temps a mis es mains de Monsieur Le Brun les registres de l'Academie qu'il avoit en sa possession et promis de remettre incessamment toutes les autres choses qu'il a et qui luy sont confiées à cause de sad. qualité concernant toutes les affaires de l'Academie, dont sera faict inventaire, et en mesme temps Messieurs Bernard, Ferdinand, et Michelin, estant venus à l'Academie ont faict leur sou-

mission aux ordres du Roy et requis pareillement acte de ce qu'ils s'etoient acquitté de leur charge avec probité et satisfaction de la compagnie, ce qui leur a esté accordé, et ont signé Le Brun, Marsy, de Séve, De la Fosse, Coypel, Regnaudin, Paillet, Blanchard, Desjardins, A. Coyzevox, Masson, C. Audran, H. Testelin, S. Bernard, L. Ferdinand, J. Michelin. »

Le 31 janvier 1682, nouvelles exclusions : D'Agard, J. Forest, Nic. Heude. — Lespagnandelle, Forest et Ferdinand le fils furent réintégrés après abjuration. Rousseau quitta ses travaux de Marly pour se réfugier en Suisse, de là en Hollande, et enfin en Angleterre; Heude et D'Agard se réfugièrent de même en Angleterre; Michelin alla mourir à Jersey; Testelin en Hollande. La religion empêcha L. Cheron d'être reçu à l'Académie et le força même à s'établir à Londres. Blain de Fontenay ne fut reçu de l'Académie qu'après abjuration.

Tous ces tristes détails feront assez comprendre au lecteur l'importance des infractions successives à l'*obstacle* de religion, motivées l'une par l'autre en faveur de Boit, de Lundberg et de Roslin. Ces trois Suédois rendirent à l'Académie de Peinture la liberté des cultes. A partir de Roslin, il ne sera plus question d'ordre du Roi, mais seulement, suivant le vœu de M. de Vandières, « du mérite de l'aspirant. »

Racontons cependant jusqu'au bout l'histoire de la « Reception du sieur Alexandre Roslin, lutherien, peintre de portraits, natif de Malmoë en Scanie :

« Aujourd'hui samedi 24e novembre 1753, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire. Le sieur Roslin, Suédois, peintre de portraits, a présenté ceux de MM. de Vermont et Jeaurat, professeurs, qui lui avoient été ordonnés pour ouvrage de reception. Les voix prises à l'ordinaire, la compagnie a reçu et reçoit ledit sieur Roslin Académicien, quoique de la religion lutherienne, et cela sans tirer à consequence, conformément à l'ordre du Roi qui sera inséré sur le registre. Et ledit sieur a prêté serment entre les mains de M. de Silvestre, écuyer, premier peintre du Roi de Pologne, Directeur et ancien Recteur. »

En marge. « L'ordre du roi pour le sieur Roslin et le sieur Rouquet n'a été envoyé que le 11 février 1754, quoique promis

verbalement par M. le Directeur général dès le 18 aoust précédent. »

« Aujourd'hui samedi 23 février 1754, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire. Le secretaire a fait lecture d'une lettre de M. de Vandieres, Directeur et ordonnateur général des Bâtimens, écrite à M. de Silvestre, contenant l'ordre du Roi de recevoir de l'Académie le sieur Rouquet, peintre en émail, et le sieur Roslin, Suédois, peintre de portraits à l'huile, l'un de la religion pretendue reformée et l'autre de la lutherienne, et cela sans tirer à conséquence, laquelle lettre sera manuscrite sur le registre, à la suite de la déliberation du 24 novembre 1753. »

« Copie de la lettre de M. de Vandieres, Directeur et ordonnateur général des Bâtimens à M. de Silvestre, Directeur de l'Académie :

« J'ay rendu compte au Roy, Monsieur, du desir que l'Academie de Peinture avoit d'agreger au nombre de ses membres les sieurs Rouquet, peintre en émail, et Roslin pour les portraits à l'huile, et en même tems des obstacles qui s'y opposoient, le sieur Rouquet etant de la religion pretendue reformée et le sieur Roslin de la lutherienne. En consideration de leurs rares talents et de leur mérite reconnu, Sa Majesté veut bien permettre à l'Ademie de les recevoir sans neantmoins tirer à conséquence. Je suis, Monsieur, votre très-humble et très-obeissant serviteur.

« (*Signé*) VANDIERES. »

Avaient signé les registres à la séance de réception de Roslin :

Louis de Silvestre, Coustou, J. Dumont le Romain, Galloche, Restout, M. A. Challe, Boucher, Caylus, Carle Vanloo, Hulst, le chevalier de Valory, Vence, Watelet, C. de Vermont, Jeaurat, Van Loo, Lemoyne fils, Adam l'aîné, J.-B. Oudry, Drouais, Pierre, P. Slodtz, Nattier, Dandré-Bardon, Hallé, Allegrain, Aved, Roëttiers, J.-B. Massé, Venevault, Perroneau, Roslin suedois, Cochin.

Voilà Roslin de l'Académie; à partir de ce jour, l'histoire de l'artiste est toute dans les expositions de cette Académie.

Je n'ai jamais trop bien su d'où nous venait à tous tant que

nous sommes cette hardiesse de juger les œuvres anciennes autrement qu'avec les opinions de leurs contemporains. L'idéal que poursuivaient ces gens-là n'était certainement pas le nôtre ; l'idéal de Watteau n'était point celui de David ; celui de Jouvenet n'était point celui de Watteau ; celui de Lebrun différait profondément de celui de Freminet. Et pourtant voilà cinq bons peintres, et qui ont tous eu raison, chacun en son temps.

Tout artiste qui a eu de la réputation parmi les gens éclairés de son époque l'a justement méritée, parce qu'il satisfaisait à l'idéal de cette époque, et nous serions mal fondés à la lui contester, sous prétexte que nous ne comprenons plus les qualités qui furent louées en lui. Ne faisons pas souffrir les bons maîtres anciens de nos faiblesses d'esprit. On inaugurait hier à Saint-Quentin la statue de Latour. Eh bien, rappelez-vous que ce Latour, intelligence très-sûre des secrets de son art, disait d'un pauvre peintre, peu en crédit aujourd'hui, que cet homme possédait la clef de la peinture. Cela voulait dire — et qui de nos jours en tient compte à Restout? — que ce vieux maître, outre le sentiment de la grande machine, avait encore la science de l'harmonie et de cette perspective aérienne qui fait circuler l'air dans une grande toile à l'entour des personnages, qualités dont les bons peintres d'alors se préoccupaient beaucoup et justement. — Chaque époque d'art choisit ses affinités dans le passé ; ainsi nous, c'est Raphaël d'une part, c'est Véronèse de l'autre, qui ont charmé et instruit nos maîtres vivants. Quand on lit les théoriciens de l'art au XVIIIe siècle, didacticiens en vers, voyageurs en prose, Watelet, Cochin, le président de Brosses, on reconnaît que les peintres fameux de ce temps-là, les peintres du roi, Van Loo, Lemoine, Natoire, Pierre, etc., poussés par la poétique des ateliers d'alors, cherchaient, de préférence au dessin de Raphaël et du Poussin, la pâte et la lumière du Guide — et du Corrége par-dessus le marché. Nous avons, je crois, eu raison de suivre un autre chemin ; mais nous les avons condamnés eux, sans procès, sans leur demander ce qu'ils voulaient. Cela n'a peut-être prouvé que notre ignorance. Je ne veux pas que l'on me fasse ce reproche pour Roslin, et je vais essayer pour lui d'un procédé qui ne serait guère praticable aujourd'hui pour les artistes de quelque valeur, à moins de consacrer à chacun plusieurs gros volumes : c'est de faire suivre l'énumération des tableaux exposés aux divers Salons par mon Suédois, des critiques

favorables ou défavorables qui furent faites alors de ces tableaux. Je n'ai sous la main qu'un petit nombre de ces critiques; mais ce peu suffira, je l'espère, pour édifier le lecteur sur les qualités et les défauts de la manière de Roslin. Vous savez ce que c'est que les comptes rendus de Salons; quelquefois plaisants, souvent cruellement justes, le plus souvent insipides; cela n'a point changé depuis 1746; mais il y a dans tous, on peut dire, un certain souffle de l'esprit du temps, un certain tact du goût et des convenances particulières du moment, bien supérieur, comme finesse, aux appréciations pédantes des siècles suivants, et aussi beaucoup plus sévère, puisque bien des détails choquent les contemporains, qui seront inexplicables, vingt ans plus tard, à leurs enfants. Dites-moi, par exemple, je vous prie, ce qui blessait l'œil de Grimm dans ces robes de madame de Pompadour (1) peintes par Latour et Boucher et qui nous font pâmer d'aise aujourd'hui. Un rien, un défaut de grâce ou d'ajustement. Tel geste, telle coiffure, telle attitude étaient contraires à la mode de 1760 : bien fin celui de vous, lecteurs, qui me les signalera.

Alexandre Roslin exposa à dix-huit Salons, depuis 1753 jusqu'à 1791. Il ne manque, durant ce demi-siècle, qu'à deux Salons, celui de 1775 et celui de 1777. Encore dirons-nous pourquoi.

En 1753, Roslin expose comme agréé à l'Académie :

Nos du catalogue. — 171. Le portrait de madame Boucher (femme du peintre) en habit de bal. — 172. Le portrait de madame Vassé. — 173. Le portrait de mademoiselle Vanloo, en mantelet blanc. — 174. Le portrait de M. le baron de Spare, dans son cabinet d'étude. — 175. Le portrait de M. le baron de Bunge.

Dès le premier Salon, c'est à Diderot que nous avons affaire, car, de bonne foi, n'est-ce pas Diderot qui a dicté à ce comparse de Grimm les deux petits Salons de 1753 et 1757 (2), lesquels

(1) « M. Boucher a exposé le portrait de madame la marquise de Pompadour. Le même portrait fait par M. de la Tour, et exposé il y a deux ans, fut beaucoup critiqué. Celui-ci me paraît bien autrement mauvais; détestable pour la couleur, il est si surchargé d'ornements, de pompons et de toutes sortes de fanfreluches, qu'il doit faire mal aux yeux à tous les gens de goût. » *Correspondance littéraire de Grimm et Diderot.* 15 octobre 1757. — On sait que le Latour est au Louvre et le Boucher chez M. Duclos.

(2) La tête de Diderot passe même, involontairement, par plus d'un trou du masque : « M. Diderot aurait voulu voir Ulysse embrasser Agamemmon dans ce moment terrible » (*le Sacrifice d'Iphigénie,* de Carle Van Loo, exposé en 1757).

devraient tenir leur place dans une édition nouvelle et vraiment désirable des écrits de Diderot sur les arts et les artistes : « Il ne faut pas oublier deux étrangers : M. Roslin, Suédois, qui a exposé plusieurs portraits fort estimés; ce peintre a une bonne couleur; il sait peindre des chairs. M. Rouquet, Génevois, peintre en émail, est surprenant dans ses petits portraits. » *Correspondance littéraire de Grimm et Diderot*, tome 1er, page 70. Salon de 1753.

Salon de 1755, où Roslin figure désormais comme académicien, et où, suivant le *Mercure de France* (novembre 1755, p. 184), « il tient un rang distingué dans son genre » :

Nos 103. Le portrait de M. l'ambassadeur d'Espagne. — 104. Le portrait de M. Llano, chevalier de l'ordre de Saint-Jacques, secrétaire d'ambassade d'Espagne. — 105. Le portrait de madame la comtesse de la Massais, en domino. — 106. Le portrait de M. et de madame d'Azincourt. — 107. Le portrait de M. de Villette, l'aîné. — 108. Le portrait de madame Douet en habit de bal. — 109. Le portrait de mademoiselle ***. — 110. Le portrait de M. Collin de Vermont, adjoint à recteur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. — Le portrait de M. Jeaurat, professeur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. *Nota*. Les deux portraits ci-dessus ont été peints par l'auteur pour sa réception à l'Académie. — 112. Le portrait de l'auteur, peint en cire par lui-même, suivant le procédé de M. le comte de Caylus.

On connaît ce dernier portrait, et par conséquent on connaît l'artiste, par une gravure assez médiocre qui en fut faite alors, par un de ses compatriotes, dans le goût des portraits gravés pour l'Académie. En voici l'inscription : *Alexandre Roslin, peintre du Roi et de son Académie royale de Peinture et Sculpture. — Peint par lui-même en cire. — Gravé par P. Floding* (1), *d'après le tabl. orig. appart. à M. de Damery, chev. de l'ordre royal et milit. de Saint-Louis.* — La figure de Roslin, confessons-le, tout d'abord n'attire point, au moins comme il s'est peint lui-même, — encore assez jeune. Les traits isolément sont assez fins et vifs, mais l'ensemble est pointu, et le teint semble d'un

(1) Pierre Floding était un dessinateur et graveur au burin, qui était né à Stockholm et qui travaillait à Paris. Marianne d'Ehrenstrom cite Floding et G. Gillberg comme sortis de l'école de gravure établie par J. Rehn. En les voyant tous deux gravant à Paris, peu de temps après l'époque où Rehn en était parti, je croirais plutôt qu'ils avaient étudié, peut-être à sa recommandation, dans les ateliers de cette ville où il avait appris lui-même son art.

clair roux. Il est vêtu d'une robe de chambre à ramages. Sa main droite est appuyée sur un carton et tient un porte-crayon. Il s'est représenté presque de face, la tête droite, même un peu penchée en arrière, l'œil éveillé; on comprend que l'homme est actif et se donne peine pour plaire; et il y arrivait, cela se voit par le ton souvent amical des critiques, par l'empressement des artistes à se faire peindre par ce camarade, eux, leurs femmes et leurs filles, — par la bienveillance que le public et l'Académie ont toujours eue pour lui. Cependant cette tête un peu renversée et je ne sais quel air de contentement ne donnent-ils pas apparence de raison à la phrase diabolique de Sergell : « M. Roslin se porte bien, toujours entousiasmé de ses propres ouvrages, et for contant quand il trouve a critiquer dans les ouvrages des autres; » — à moins que ces mots ne signifient tout simplement que « Roslin, qui (au témoignage même de Sergell) aimait sa patrie et avait traité le sculpteur vraiment en ami et patriote, lui faisant faire les connaissances qui pouvaient lui être utiles, » se montrait alors conseiller sévère ou importun pour l'exécution de ce morceau d'agrément à l'Académie, dans lequel il avait si fort travaillé à l'embarquer. Roslin devait avoir pris à l'Académie l'habitude d'un certain ton de patronage avec les artistes de son pays qui venaient travailler en France. Sergell ne s'accommodait pas apparemment de ce ton protecteur aussi bien que Wertmüller, Floding et Gillberg.

Je connais un autre portrait de Roslin; celui-là est de Hall, et se trouve entre les mains de M. Ch. Bellanger, ami des descendants de Roslin. Dans cette délicieuse petite miniature, notre peintre a plus que la soixantaine, mais sa physionomie — est-ce l'art du miniaturiste? est-ce l'effet d'un bonheur constant? — a gagné en vieillissant. Ce sont bien toujours, même nez un peu long, mêmes yeux bleus pâles, même grande bouche, mais le sourire de cette bouche est maintenant assez bon. Toujours un peu de contentement de soi-même, mais bien plus d'agrément; la figure est pleine et fraîche; la perruque a couvert de poudre les épaules et le collet de l'habit de velours bleu clair. Sur le gilet brodé on voit passant le ruban de Vasa. Inutile de dire que le modelé et la fraîcheur du ton un peu gris de la tête sont tout à fait merveilleux. Hall n'a jamais déployé dans les portraits princiers plus d'art, d'éclat et de science qu'il n'en a mis dans les miniatures de famille de son compatriote.

Nous verrons à d'autres Salons figurer d'autres portraits de Roslin par lui-même ; mais je crois que jamais son propre pinceau ne l'a si bien servi que n'avait fait là celui de Hall.

Salon de 1757 : Nos 69. Monseigneur le duc d'Orléans, à cheval, saluant de son chapeau en passant devant l'armée. — 70. Le même en pastel. — 71. Le portrait d'Anastasie, Landgrave de Hesse-Hombourg, née princesse Troubetzkoy, dame du grand ordre impérial de Sainte-Catherine. — 72. M. le duc de Nivernois. — 73. M. Charton, secrétaire du Roy. — 74. M. Dandré-Bardon. — 75. M. Vien, peintre du Roy. — 76. Madame Vien, de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. — 77. Plusieurs portraits sous le même numéro.

« Le portrait de M. le duc d'Orléans, à cheval, saluant de son chapeau, peint par M. Roslin, n'est pas sans mérite. On a cependant remarqué de la roideur et un faux mouvement dans le bras qui tient le chapeau. J'observe que cette idée de faire saluer le prince de son chapeau est petite et ignoble. » *Corresp. de Grimm et Diderot,* t. 2, p. 257. Salon de 1757.

Le portrait équestre, par Roslin, de ce triste duc d'Orléans, grand-père de Louis-Philippe, faisait partie de la galerie historique du château d'Eu. Il a été, avec toute la collection d'Eu, transporté en Angleterre.

Mercure de France. Octobre 1757, 2me vol., p. 165, *Observations sur les tableaux exposés au Louvre par MM. de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture :* « Le portrait de M. le duc d'Orléans à cheval est un très-beau morceau. Il semble être l'ouvrage d'un peintre d'histoire, tant il y a de légèreté dans la touche et de facilité dans la manière dont les fonds sont traités. Le même en pastel est d'une grande ressemblance. Ils font tous les deux beaucoup d'honneur aux talens de M. Roslin. Le même auteur a saisi avec bien de l'habileté dans le portrait de M. le duc de Nivernois, l'air fin et spirituel de ce seigneur. Le portrait paroît penser : il n'en ressemble que davantage à son illustre modèle. »

J. Daullé, graveur du Roi, a fait, en 1761, une grande estampe du portrait, *peint par Roslin, de S. A. S. madame Anastasie, Landgrave de Hesse-Hombourg, née princesse Troubetskoy, dame du grand ordre impérial de Sainte-Catherine.* La princesse étalant une robe magnifique est assise près d'une table chargée de livres et aux pieds de laquelle sont des sphères et des cartes géogra-

phiques; par la fenêtre entr'ouverte se voient la mer et un navire.

Salon de 1759 : Nos 69. Le portrait de madame la vicomtesse de Montboissier. — 70. Le portrait en pied de M. de ***. — 71. Le portrait de madame ***, habillée en Grecque. — 72. Le portrait de madame ***, jouant de la guitare. — 73. Le portrait de madame le Comte (1), en pastel. — 74. Une femme méditant sur l'étude du dessein. — 75. Le portrait de mademoiselle de la Chanterie.

Salon de 1761 : Nos 70. Le Roi après sa maladie et son retour de Metz, reçu à l'Hôtel de ville de Paris par M. le Gouverneur, M. le Prévôt des Marchands et MM. les Échevins. — Ce tableau doit être placé dans la grande salle de l'Hôtel de ville (2). Il a 14 pieds de large sur 10 de haut. — 71. Le portrait de M. le marquis de Marigny. Tableau de 4 pieds 9 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large. — 72. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Denis Diderot (*OEuvres*. Paris, Brière, 1821, *Salons*, t. 1, p. 42-44. *Salon de* 1761) : « Le tableau où M. Roslin a peint *le Roi reçu à l'Hôtel de ville de Paris* par MM. le gouverneur, le prévôt des marchands et les échevins, après sa maladie et son retour de Metz, est la meilleure satire que j'aie vue de nos usages, de nos perruques et de nos ajustements. Il faut voir la platitude de nos petits pourpoints, de nos hauts de chausses qui prennent

(1) C'est, à n'en pas douter, la fameuse Marguerite Lecomte, la maîtresse de Watelet, et qui gravait très-habilement.

(2) La *Convalescence de Louis XV à son retour de Metz* a été gravée par Malapeau, sur le dessin de Cochin d'après Roslin. Les échevins agenouillés reçoivent le roi à la porte de l'hôtel de ville. On voit sur des nuages une grosse figure allégorique : c'est la France ou la Ville de Paris. D'Argenville dans son *Voyage pittoresque*, et Thiery, dans son *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, nous montrent, jusqu'aux dernières années de Louis XVI, le tableau de Roslin, placé dans la grande salle de l'hôtel de ville, à côté de ceux de Porbus, de Rigaud, de Largillière, de Louis de Boullongne, de Dumont le Romain, de Vien et de Menageot. Dans une salle voisine se trouvaient d'autres tableaux d'apparat de de Troy le père et de Carle Van Loo. Il y en avait d'autres encore, non moins capitaux, et d'époques antérieures, et qu'il nous faut à tout jamais regretter. Il y en avait de Jérôme Francau (ou Franco?), de Jean d'Angers, de Ferdinand Elle, de George Lallemand, de Guillaume Dumée, de Louis Beaubrun, de Mignard. Deux de ces précieux tableaux ont cependant échappé à la destruction; l'un, peint vers 1613, est au Musée de Versailles (no 4072); l'autre, peint par Champaigne, un chef-d'œuvre, appartient à M. Lacaze. Le voisinage de tels hommes et de telles œuvres n'honore pas peu Roslin, et le choix qu'on avait fait de lui pour exécuter l'une de ces grandes toiles nationales, prouve assez la haute confiance qu'on avait dès lors dans son talent comme peintre de portrait; peu s'en fallait qu'on ne le prît pour un peintre d'histoire.

la mise si juste, de nos sachets à cheveux, de nos manches et de nos boutonnières; et le ridicule de ces énormes perruques magistrales, et l'ignoble de ces larges faces bourgeoises. Ce n'est pas qu'un talent extraordinaire ne puisse tirer parti de cela; car quelle est la difficulté que le génie ne surmonte pas? Mais le génie, où est-il? Le Roi et sa suite occupent tout un côté du tableau. C'est d'un côté son capitaine des gardes, de l'autre son premier écuyer, derrière lui M. le Dauphin, M. le duc d'Orléans et quelques autres seigneurs. L'autre côté du tableau est occupé par la Ville et ses officiers. Ce Louis XV long, sec, maigre, élancé, vu de profil, sur un plan reculé, avec une petite tête couverte d'un chapeau retapé, est-ce là ce monarque que Bouchardon a immortalisé par sa figure de bronze qui sera érigée sur l'esplanade des Tuileries? Celui de Roslin a l'air d'un escroc qui a la vue basse. Ce n'est pas lui, c'est certainement ce seigneur à large panse qui est si magnifiquement vêtu et qui a la contenance si avantageuse (c'est M. le Premier) qui attire les regards, et qu'il faut regarder comme le principal personnage du tableau. Il couvre le Roi, qu'on cherche, et qu'on ne distingue que parce qu'il a le chapeau sur la tête. — Je ne sais si M. de Marigny ressemble; mais on le voit assis dans son portrait, la tête bien droite, la main gauche étendue sur une table, la main droite sur la hanche et les jambes bien cadencées. Je déteste ces attitudes apprêtées. Est-ce qu'on se campe jamais comme cela? Et c'est le directeur de nos Académies de peinture, sculpture et architecture, qui souffre qu'on le contourne ainsi! Il faut que ni le peintre ni l'homme n'aient vu de leur vie un portrait de Van Dyck; ou bien c'est qu'ils n'en font point de cas. — Il y a d'autres portraits de Roslin que je n'ai pu regarder après celui de M. de Marigny. On trouve cependant que ce peintre a fait des progrès depuis le dernier Salon, et l'on a fort loué le portrait de Boucher et celui de sa femme qui est toujours belle. »

Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761, *tirées de l'Observatenr littéraire de M. l'abbé de la Porte :* « M. Roslin a exécuté en peintre de portrait, un des grands tableaux destinés à être placés dans l'Hôtel de ville de Paris. C'est l'instant où le Roi, après sa maladie, est reçu dans cette ville à son retour de Metz. On voit encore une partie du carrosse qui a conduit ce monarque. Le prince n'est pas la per-

sonne la plus en évidence, et encore moins celle dont la ressemblance soit plus exacte. L'auteur, qui est étranger, n'a peut-être pas senti que dans quelque circonstance que ce puisse être cette personne seroit toujours la plus intéressante à voir pour des spectateurs François, celle que leurs yeux cherchent d'abord, et sur laquelle ils fixeront tous leurs regards. M. de Bernage, alors Prévôt des Marchands, magistrat qui s'est trouvé chargé de consacrer les époques les plus mémorables de ce règne, y est très-reconnoissable, quoique le coloris soit un peu forcé dans les carnations. On parle pour ainsi dire, et l'on converse avec les autres personnes qui composoient alors le bureau de la Ville. Un petit page qui court à pied auprès d'un écuyer, derrière le groupe où est le Roi, a été généralement remarqué. — Dans le portrait de M. le marquis de Marigny par le même peintre, tout le public, en convenant d'une parfaite ressemblance dans les traits, a cru voir une carnation plus forte et plus ardente qu'elle n'est dans l'original. Les artistes se sont plaint de n'y pas retrouver certaine expression d'une âme ouverte et affable qui vient aussitôt se peindre sur son visage, lorsqu'ils approchent de lui. — La plupart des portraits de M. Roslin lui font encore honneur par la célébrité des personnes qu'ils représentent. Les gens de lettres et les sçavants y voient avec plaisir M. de Buffon exposé à la vénération des gens du monde. Les artistes y reconnoissent M. Boucher, leur confrère, très-fortement ressemblant dans un de ces instans qui ne sont pas donnés au plaisir. Le portrait de madame Boucher, sa femme, est bien peint, bien ajusté, et très-reconnoissable. Cependant en le comparant à celui du mari, on s'apperçoit que le pinceau saisit toujours mieux l'humeur que les grâces. » — Ce petit livre des *Observations d'une société d'amateurs,* tout lourdaud et maladroit de style, est pourtant l'une des critiques de Salons les plus intelligentes et les plus justement mesurées de ce temps-là.

Salon de 1763 : N°s 94. Madame la comtesse d'Egmont. — 95. M. le duc de Praslin, ministre des affaires étrangères. — 96. M. le comte de Czernichew, ambassadeur extraordinaire de Russie à la cour de France, vêtu en habit de l'ordre de Saint-André. — 97. M. le baron de Scheffer, ambassadeur extraordinaire de Suède à la cour de France. — 98. M. l'abbé Chauvelin, conseiller en la Grand' Chambre du Parlement. — 99. M. l'abbé de Clairvault. — 100. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Nous avons décrit le ravissant portrait de la comtesse d'Egmont. — M. Dupuis a gravé en 1765 le portrait de « Pierre Gregorievitz Czernichew assis et vu jusqu'aux genoux » (V. le catalogue Paignon Dijonval). Voici maintenant l'opinion de Mathon de la Cour dans ses *Lettres à Madame *** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le sallon du Louvre en* 1763, p. 47 : « On a exposé plusieurs bons portraits de M. Roslin : celui de madame la comtesse d'Egmont a été vu du public avec empressement, à cause de plusieurs détails heureux; mais on trouve dans un degré bien plus éminent toutes les parties qui constituent le grand peintre de portraits dans celui de M. le comte de Czernichew, ambassadeur extraordinaire de Russie à la cour de France, revêtu des habits de l'ordre de Saint-André. »

Le voilà ce Salon de 1765, dont Roslin portera la marque dans tous les siècles des siècles :

Nos 77. Un père arrivant dans sa terre, où il est reçu par ses enfants, dont il étoit tendrement aimé. On y voit les portraits de cette famille. — Tableau de 10 pieds sur 8. — 78. Une tête de jeune fille. Ce tableau a été peint, il y a environ deux ans, avec les nouveaux pastels préparés à l'huile ; il peut aider à juger de l'effet du temps sur ce nouveau moyen de peindre. — 79. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Diderot, *Salon de* 1765 : « 77. Un père arrivant à sa terre où il est reçu par sa famille. Tableau de 10 pieds sur 8. C'est la famille de la Rochefoucauld. Il y avait concurrence entre Roslin et Greuze. Notre amateur M. Watelet, qui sait en peinture tout ce qu'il en a écrit en poésie, et M. de Marigny, chef et protecteur des arts, ont fait préférer Roslin. Voyons ce qu'a fait celui-ci, et nous dirons ensuite un mot de ce que l'autre se proposait de faire. Je vais prendre ma description par la droite et la suivre jusqu'à l'extrémité gauche de la toile.

« On voit d'abord un carrosse de campagne, le cocher sur son siége et quelques valets de pied. Vers la portière, plus sur le devant, une paysanne par le dos, étalant son tablier pour recevoir quelques largesses. Aux pieds de cette femme, un enfant, encore par le dos, agenouillé, et le corps appuyé sur une hotte; puis un autre domestique. Plus sur le devant, un enfant en chemise et en culotte, tête et pieds nus, avec un groupe de paysans et de paysannes, auquel un autre valet de pied distribue des aumônes. Le fils de la maison, derrière son père; le père, au devant

duquel la mère, et ses filles, l'une à sa gauche, l'autre à sa droite, s'avance bien posément. Derrière la mère, à quelque distance, un jeune homme faisant une révérence maussade; proche de lui, deux jeunes enfants; tout à fait sur la gauche, une jeune fille. Voilà les personnages et quelques-uns des accessoires. Couvrez le fond d'une grande terrasse de verdure, et vous aurez toute la sublime composition de Roslin.

« Une idée folle, dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet, et la plus belle parade qui s'y soit jouée. On se dit à soi-même : voilà le père Cassandre; c'est lui, je le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade. Cette grande créature qui s'avance en satin blanc, c'est mademoiselle Zirzabelle; et celui-là qui tire sa révérence, c'est le beau M. Liandre; c'est lui. Le reste, ce sont les bambins de la famille.

« Jamais composition ne fut plus sotte, plus platte et plus triste. Le roide des figures l'a surnommée le *jeu de quilles*. Mais faisons marcher aussi nos observations de la droite à la gauche. Les laquais, les valets de pied, les paysans, les enfants, le carrosse, durs et secs tant qu'on veut. Les autres figures sans expression dans les têtes, sans grâce, sans dignité dans le maintien. C'est un cérémonial d'un froid, d'un empesé à faire bâiller. Ni cette femme ne songe à aller au devant de son époux les bras ouverts, ni cet époux à ouvrir les bras pour la recevoir, ni aucun de ses petits-enfants ne se détache des autres et ne crie : bonjour, mon grand-papa; bonjour, mon grand-papa. Je ne sais si tous ces gens-là étaient bien pressés, bien contents de le rejoindre. Cela devait être, car c'est la famille de France la plus unie, la plus honnête et où l'on s'aime le plus; mais c'est à l'hôtel et non sur la toile de Roslin. Ici, il n'y a ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les maîtres. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les valets. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité, ni mouvement dans les paysans. C'est un grand et triste éventail. Cette grande terrasse, verte et monotone, qui occupe le fond, joue très-bien le vieux tapis usé d'un billard, et achève d'obscurcir, d'assourdir et d'attrister la scène.

« Cependant il faut avouer qu'il y a des étoffes, des draperies, des imitations de détails de la plus grande vérité. Ce satin, par exemple, de mademoiselle Zirzabelle est on ne peut mieux, de

mollesse, de couleur, de reflets et de plis. Mais s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme. Plus la draperie est vraie, plus l'ensemble déplaît, si la figure est fausse. J'en dis autant de la perfection de ces broderies. Plus elles sont parfaites, plus elles font sortir la fausseté des objets faux sur lesquels elles sont appliquées. Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait aussi mannequiner les draperies. Voulez-vous sentir la vérité de mon observation, attachez un beau point de Hongrie sur un bras de bois, vous verrez comme le travail et la richesse du point, et la vérité des plis, dessécheront encore et roidiront ce bras de bois.

« Ce rare morceau coûte quinze mille francs; et l'on donnerait toute chose à un homme de goût pour l'accepter qu'il n'en voudrait point. Une seule tête de Greuze aurait mieux valu... Mais, me direz-vous, Greuze peint le portrait et supérieurement à Roslin... il est vrai... Greuze compose, et Roslin n'y entend rien... d'accord... Pourquoi donc le Watelet et le Marigny?... Et qui est-ce qui scait les motifs particuliers qui meuvent ces grandes têtes-là? Greuze proposait de rassembler la famille dans un salon le matin, d'occuper les hommes à de la physique expérimentale, les femmes à travailler, et les enfants turbulents à désespérer les uns et les autres. Il proposait quelque chose de mieux; c'était d'amener au château du bon seigneur les paysans, pères, mères, frères, sœurs, enfants, pénétrés de la reconnaissance du secours qu'ils en avaient obtenu dans la disette de 1757. Dans cette année malheureuse, M. de la Rochefoucauld sacrifia soixante mille francs à faire travailler tous les habitants de sa terre. On donna six liards, deux sous aux enfants de cinq ans qui ramassaient des pierres dans des petits paniers. Voilà l'action qu'il convenait de consacrer par la peinture; et l'on conviendra que ce spectacle eût autrement affecté que les compliments du père Cassandre, les révérences de M. Liandre, le satin de mademoiselle Zirzabelle, et toute la parade de Nicolet.

« Roslin est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Van Loo fut autrefois un grand teinturier. Cependant il pouvait être un peintre; mais il fallait venir de bonne heure dans Athènes... etc. »

Feu d'artifice, torrent d'éloquence! Que dire? où se cacher? et

que répondraient, pour Roslin, Watelet ou M. de Marigny? — De quoi vous troublez-vous? nous répondraient-ils en souriant. N'est-ce que cela? Mais vous connaissez l'homme? — Et ils auraient raison.

Peut-être serait-il bon, peut-être serait-il temps d'étudier froidement, de discuter avec franchise l'autorité de Diderot en matière d'art. Cette autorité, elle est immense, elle est commode aux gens de lettres; elle fascine la foule, elle engoue les esprits d'élite; elle est précieuse à la gaieté française; si vous y touchez, haro sur vous! Depuis le jour où furent publiés ses *Salons*, œuvre posthume, Diderot, qui n'était que le second des encyclopédistes, a été le premier des critiques d'art; il l'a été, il l'est, il était digne de l'être. La raison, je le sais, ne fera jamais que sotte mine en analysant ces bouillonnements de passion, de vertu, de cynisme, de sensibilité, de fou rire, de science, de colère, de malice enfantine et de mâle éloquence. Diderot, c'est mon homme; nous n'allons pas à la même église, mais je le tiens pour la plus honnête plume, la tête la plus française, le meilleur cœur de son temps. Sa verve prodigieuse, la générosité constante de son humeur, le brillant et le brûlant de son langage le rendaient pour ses amis et l'ont conservé pour nous bien supérieur à toute l'engeance littéraire et philosophique du XVIIIe siècle. Nous n'aurions ni *le Neveu de Rameau*, ni *les Amis de Bourbonne*, ni les *Lettres à mademoiselle Voland*, il ne nous aurait laissé que ses *Salons*, qu'il faudrait encore, bon gré mal gré, l'adorer, cette pauvre âme franchement humaine, ce *vero pulcinello*. — Oui, comme lui-même le disait de Michel Van Loo et de Cochin, oui, j'aime Diderot, mais j'aime encore mieux la vérité.

La vérité est qu'en matière d'art, Diderot a des amitiés qui le font partial; Diderot a des habitudes littéraires qui lui font le goût étroit; Diderot a un tempérament qui exagère toutes ses vues et toutes ses paroles. Diderot est partial, étroit et exagéré; fiez-vous, après cela, au jugement de Diderot.

Et entre nous, lecteur, il y a quelque chose de par trop dangereux pour l'humaine nature, dans cette besogne qu'acceptait là maître Denis de juger en cachette les œuvres de ses contemporains. Le mystère est plutôt, quoi qu'on fasse, un conseiller de demi-perfidies et de demi-calomnies, que de mouvements équitables et généreux. Je ne ferai pas à Diderot l'injure de le com-

parer, pour le désintéressement, la bonne foi et la noblesse du caractère, avec le duc de Saint-Simon; mais il y a pourtant quelque chose de tristement commun dans la destinée de leurs ouvrages : tous deux nous ont laissé des manuscrits clandestins et posthumes, tout éblouissants d'une verve étrange; mais cette sorte de cave dans laquelle il semble qu'ils s'enferment pour écrire ne reflète-t-elle pas sur leur papier et sur les images qu'ils y évoquent je ne sais quelles lueurs outrées et fantasques? les *Mémoires* et les *Salons* se sont cachés du jour, comme pour nous garantir leur zèle ardent de sincérité; et m'est avis qu'il ne faut demander la bonne vraie vérité ni à celui-ci ni à celui-là. — Le merveilleux éclat de leur pinceau couvre, chez l'un comme chez l'autre, l'erreur ou la partialité, l'ignorance volontaire ou involontaire. — Diderot, je ne l'en accuse pas, aimait assez l'anonyme; mais cette fois je le plains d'être forcé de dire avec prière au compère qui expédie sous le manteau son écrit hors de France : « Obtenez de vos pratiques le serment solennel de la réticence. Je ne veux contrister personne, ni l'être à mon tour. Je ne veux pas ajouter à la nuée de mes ennemis une nuée de surnuméraires. Dites que les artistes s'irritent facilement, *genus irritabile vatum*. Dites que dans leur colère ils sont plus violents et plus dangereux que les guêpes. Dites que je ne veux pas être exposé aux guêpes. Dites que je manquerais à l'amitié et à la confiance de la plupart d'entre eux. Dites que ces papiers me donneraient un air de méchanceté, de fausseté, de noirceur et d'ingratitude. Dites... etc. » Ah! vraiment, Diderot, si l'on ne vous savait assez homme d'honneur!

Diderot s'y est pris bien tard dans sa vie pour se faire juge des artistes. Il ne sait pas un mot de l'histoire des arts antérieure à son temps; et il sent où le bât le blesse : « Supposez-moi de retour d'un voyage d'Italie et l'imagination pleine des chefs-d'œuvre que la peinture ancienne a produits dans cette contrée. Faites que les ouvrages des écoles flamande et française me soient familiers... Les artistes des siècles passés mieux connus, je rapporterais la manière et le faire d'un moderne, au faire et à la manière de quelque ancien la plus analogue à la sienne. » — Pour étayer ses jugements, Diderot n'a pas la science du passé; ce faible lui est commun avec tant d'autres critiques de son temps. Mais quel est le critique que l'esprit ne sauve point? L'es-

prit de Diderot est fin, il est délié, il excelle à conduire les escarmouches philosophiques, et cette habitude de la discussion, il l'applique aux arts; de là tant de théories subtiles, d'une ingéniosité charmante, scintillante, mi-parties de vérité et de paradoxe, mais toujours si jolies, si jolies, qu'elles entraînent irrésistiblement le lecteur, s'il n'est pas fort en garde.

Par malheur, à travers ces théories, on voit trop que son goût n'est point assez ferme et surtout qu'il est d'emprunt. Il en a des bouffées admirables et d'une délicatesse exquise, mais je défie le lecteur de se figurer quel eût été le goût de Diderot dans une époque autre que la sienne. Son tempérament, pensez-vous, l'eût porté vers les coloristes; ne vous y fiez pas : les courants de son esprit sont parfois bien factices et ne sont pas toujours d'accord avec son tempérament. Il nomme quelquefois Rubens; êtes-vous bien sûr qu'il l'aimât? En 1767, Fragonard, autre esprit mousseux et brillant avec lequel il a tant de rapports, fait œuvre de coloriste; il l'écrase violemment et injustement sous le succès exagéré par lui de sa *Callirhoé* de 1765. Quant à moi, j'ai bien de la peine à me représenter Diderot prenant ses notes au Louvre autrement qu'entre Chardin et Falconet, ou bien entre Greuze et Latour, et Naigeon par derrière. « J'ai perdu Falconet. » — « Chardin est homme d'esprit et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture. » — « Chardin et Greuze parlent fort bien de leur talent, Chardin avec jugement et de sang-froid, Greuze avec chaleur et enthousiasme. Latour en petit comité est aussi fort bon à entendre. » — « Rappelez-vous ce que Chardin nous disait au Salon : Messieurs, messieurs, de la douceur... » — Comment, avec de tels guides et de tels initiateurs, Diderot est-il tombé à chaque pas dans de telles contradictions, dans de telles inconstances? Qui n'a-t-il pas loué avec transport? Qui n'a-t-il pas flagellé avec la même ardeur? Les Salons d'un artiste sont inégaux, je le sais; mais un critique sait par cœur l'ensemble de l'œuvre de chaque peintre; il a pesé une fois pour toutes sa valeur générale, et quand il le compare c'est d'abord à lui-même. — En 1761, « Boucher est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes... Les artistes, qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture, fléchissent le genou devant lui; c'est leur Dieu. » — En 1765, « cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce;

il n'a jamais connu la vérité; il n'a pas vu un instant la nature, j'ose dire qu'il est sans goût. C'est un faux bon peintre; il n'a pas la pensée de l'art. » — Chardin en 1761 « ne finit plus rien, ne se donne plus la peine de faire des pieds et des mains; il s'est mis à la tête des peintres négligés. » — En 1765, c'est « le grand magicien; c'est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture. » Notez que je ne cherche pas chicane à Diderot pour ce dernier jugement. — « C'est un peintre que celui-ci! s'écrie-t-il de Lagrenée, en 1765. Il a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête. » — En 1767 : « Le tableau du *Retour d'Ulysse* est le sceau de la bêtise de Lagrenée, sceau que rien ne rompra jamais. Trompé par le charme de son pinceau, et par son succès dans des petits sujets tranquilles, j'avais dit de lui : *magnæ spes altera Romæ*. Je me rétracte. Que les artistes se prosternent tant qu'ils voudront devant son chevalet. » — Casanove en 1761 « est un homme à imagination, un grand coloriste, une tête chaude et hardie, un bon poëte, un grand peintre. » Arrive Loutherbourg, et la touche du nouveau venu fait oublier celle de Casanove. « D'un moment à l'autre je suis diversement affecté, » observe-t-il lui-même. « Je vous le dis avec toute ma franchise. » Qui nie votre franchise, Diderot? elle se voit de reste à toutes vos pages. Mais vous êtes si fougueux, si emporté, si enthousiaste! Il y a toujours dans votre dire un débordement superbe, qui trouble et inquiète plus qu'il ne les aide les tranquilles amis de la vérité. Pour moi rien ne me fatigue comme d'avoir affaire à des gens dont les paroles n'ont point de sens absolu, mais seulement une valeur comparative qu'il faut sans cesse peser. J'aime quasi mieux ces plats écrivains, dont je citerai tout à l'heure les avis. Je les comprends tout net; leurs éloges et leurs moqueries ne portent juste que ce qu'ils y ont mis; et je n'ai pas à peser la parole du juge, mais, ce qui est plus facile, le juge lui-même. — Cette intempérance mâle et féconde de Diderot a fait de lui à la fois le père de la sensiblerie et le père du journalisme. Oui, c'est lui bien plus que Freron qui a inventé la verve quotidienne, le feuilleton moderne; il en porte en lui par avance l'exagération de louangerie et de colère. Quant à la sensiblerie, il a beau s'en défendre, Diderot n'est que le premier élève de Rousseau. Il adore tout haut Richardson et Gessner; et dans ce Greuze, qui n'est vraiment qu'un élève

manqué et maniéré de Chardin, ce qui l'attire, sans qu'il s'en doute, c'est « le prédicateur des bonnes mœurs. » — Aussi, en quelque œuvre d'artiste que ce soit, le sujet le préoccupe-t-il avant toute considération d'art. Vous voyez d'ici ces descriptions perpétuelles et interminables des tableaux et des bas-reliefs, ces analyses de leurs beautés morales, ces recompositions idéales, et qui touchent à la manie, de toutes les grandes et petites toiles de chaque Salon, — ce qui l'a conduit un jour à dire de la fantasmagorique *Callirhoé* de Fragonard : « Je ne crois pas qu'il y ait un peintre en Europe capable d'en imaginer autant (1). » En somme, ne prenons Diderot que pour ce qu'il est, le plus séduisant des menteurs de bonne foi, et pour un critique bien incomplet; car, selon moi, un critique d'art doit au public et aux artistes, toujours et avant tout l'impartialité qui est la pudeur du juge, le sentiment qui analyse, la science spéciale qui compare, l'esprit qui prononce le jugement. Or la science et l'impartialité réelle furent-elles familières à Diderot? son sentiment ne fut-il pas souvent du sentimentalisme? L'esprit seul ne lui fit jamais défaut, et cet esprit a suppléé à tout et pour tous, excepté pour les hommes de bonne volonté.

Étudions, par exemple, la querelle de Diderot à Roslin :

On a des amis, il les faut aimer, il les faut préférer, il les faut défendre. C'est mon avis; mais faut-il le faire avec cette naïveté de passion? — Et cela s'appelle un philosophe! Diderot est l'ami de Greuze; Greuze a dessiné le portrait de Diderot, qui à son tour dit à Grimm : « Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman. Il est un peu vain notre peintre, mais sa vanité est celle d'un enfant; c'est l'ivresse du talent. » Or voilà que Greuze s'est mis en tête de gagner les 15,000 francs que M. de la Rochefoucauld

(1) Et de nos jours ses élèves avoués et accrédités ont dit : « De belles formes qui revêtiraient un homme sans expression, sans passion, sans mouvement, enfin sans part active dans la société, seraient de belles formes... mais ne seraient de rien pour le philosophe. Il faut à la civilisation des représentations de traits propres à exciter la vertu et à faire détester le vice. Tout ce qui aura ce but sera bon... — *L'Artiste :* Cette histoire est représentée avec talent. — *Le Philosophe :* Que me fait le talent, quand le sujet m'ennuie? » *L'Artiste et le Philosophe, entretiens critiques sur le Salon de* 1824, par A. Jal, auteur de *l'Ombre de Diderot*.

consacre à son tableau de famille. Il dessine, il invente, il arrange deux ou trois compositions différentes, qu'il montre ou peut-être seulement décrit à ses amis : si j'avais ce tableau à peindre, voici ce que je ferais, voici ce que j'aurais fait. Il n'en faut pas plus à Diderot ; l'idée de concours lui vient tout d'elle-même, car cela prête à ces recompositions où il excelle, du tableau qu'il critique. Et voilà Diderot à son tour peignant d'imagination les la Rochefoucauld groupés dans leur salon, ou bien, autre esquisse, les paysans venant remercier leur seigneur. A merveille ; la page est charmante ; mais pour nous, ne nous mettons point en peine et soyons assurés que jamais le concours n'a existé que dans le cerveau du poëte, tout au plus dans l'espérance vaniteuse de l'artiste. M. de Marigny et Watelet avaient de l'amitié pour Roslin, mais ils n'en avaient pas moins pour Greuze. Ne sait-on pas que M. de Marigny avait voulu posséder *l'Accordée de village?* et le portrait de Watelet par Greuze figurait à ce Salon même, de 1765, où, s'il faut en croire Diderot, Poisson-Mécène abreuvait Greuze de compliments. Il est certain que ni M. de Marigny, ni M. Watelet, ni pas un amateur de bon sens, n'eussent de leur vie songé à convier Greuze à la peinture d'apparat des la Rochefoucauld. Et si l'idée du concours eût été sérieuse, au lieu d'être un moyen d'extermination contre le pauvre Roslin, Diderot le premier se fût écrié : Il s'agit bien ici d'un pendant au *Gâteau des Rois* ou à *la Mère bien-aimée ;* il s'agit bien de montrer cinquante paysans tous s'entre-ressemblant, empressés autour d'un vieillard généreux. Un peintre peut proposer, par flatterie, de mettre ces choses-là en tableau ; un la Rochefoucauld les fait et ne les laisse pas peindre. Ce qu'on vous demande, Greuze, mon ami, et ce qu'il s'agit de représenter dans une toile de dix pieds sur huit, c'est une douzaine ou une quinzaine de personnages, non de pure imagination, mais de vrais vivants, qui veulent être peints avec exactitude, convenance et précision ; vous observerez patiemment la dignité et la variété de leurs traits ; ce sont de bonnes gens, mais ce sont des ducs, et qui doivent plutôt pécher par un peu de roideur que par le laisser-aller habituel de vos villageois. Tout cela doit être dessiné de grandeur presque naturelle, et la tâche sera bien nouvelle pour votre pinceau, car je ne connais guère de vous dans cette proportion que des têtes ou des portraits, dont encore les parties ne sont-elles ni toujours d'accord entre

elles, ni très-fermes de contour. Et les costumes! ceux-ci ne devront être ni de fantaisie, ni dépenaillés. Cette famille veut être représentée dans les habits qui siéent à sa richesse et à sa condition. Madame et mesdemoiselles de la Rochefoucauld ne s'accommoderaient, je vous le dis, ni de la mollesse, ni du lâché que vous mettez d'ordinaire à vos accessoires ; elles demandent avec raison un peintre qui traduise leurs modes, leurs étoffes, leurs dentelles, avec netteté, adresse, brillant. Il faut, pour faire valoir tout cela, une composition point agitée, point grimaçante, point encombrée. Vous voyez bien que ce n'est point votre affaire. Encore un coup, ce n'est pas le portrait de leurs paysans que veulent les la Rochefoucauld, mais leur portrait à eux-mêmes, pour eux-mêmes et pour leurs enfants; et remerciez le pauvre Roslin de ne pas vous avoir laissé cette besogne à laquelle toutes ses œuvres et le bon sens le désignaient seul propre; dimension des figures, donnée de la composition, exécution des détails, vous n'en seriez jamais sorti. Remerciez, et cent fois, M. de Marigny de vous avoir sauvé de ce piége de votre vanité qui vous eût fait la risée de tous vos amis, — et moi Diderot, moi le premier, comptez-y bien, je ne vous aurais pas épargné.

CH. DE CHENNEVIÈRES.

(*La fin au prochain numéro.*)

DE L'ÉCLECTISME DANS L'ART.

Les colères et les approbations provoquées par la devise que nous avons adoptée à l'occasion d'un récent concours (1) nous mettent dans la nécessité d'expliquer clairement toute notre pensée; d'ailleurs la question soulevée est tellement grave, tellement urgente, qu'il faut absolument l'examiner à fond et se rendre compte de la vérité.

Mais nous tenons avant tout à le dire dès le début, en poussant ce cri d'alarme, *l'éclectisme est la plaie de l'art*, nous n'avons voulu ni scandaliser, ni provoquer, encore moins insulter qui que ce soit.

Nous avons cru tout simplement, et nous croyons encore fermement avoir rempli un devoir impérieusement commandé par une bien profonde et bien triste conviction.

Commençons d'abord par expliquer de la manière la plus claire et la plus précise ce que nous entendons par l'éclectisme; il est indispensable que le sens de ce mot soit définitivement arrêté, parfaitement fixé, afin d'éviter tout malentendu.

Pour nous, cette expression s'applique à toute une école qui, pour s'être produite de nos jours, n'en compte pas moins déjà de nombreux adeptes dans l'art et dans la philosophie.

Quant à son principe fondamental, le voici : l'école éclectique admet la possibilité de créer, soit un art nouveau, soit une doctrine philosophique entièrement neuve, à l'aide d'éléments empruntés à tous les styles et à tous les systèmes.

D'où il résulte, qu'avec l'éclectisme, toutes les lois d'harmonie reconnues disparaissent d'un seul coup; l'artiste n'est-il pas seul juge de toutes ces questions? est-ce qu'il n'est pas libre d'accomplir toutes les formes, de grouper toutes les couleurs et tous les sons, au gré de son caprice?

Que vient-on lui parler de tradition, d'unité de style, d'impossibilité d'une alliance entre les principes et les formes des arts antérieurs! mais ce seraient là des entraves apportées à son génie!

(1) Le concours pour la cathédrale de Lille.

Est-ce qu'il n'est pas mille fois préférable de ne reconnaître d'autre guide que sa raison, d'autre règle que sa volonté ou son goût? pourquoi donc l'artiste ne serait-il pas libre de fusionner tous les styles si cela lui convient, et de confondre toutes les formes connues avec celles qu'il croit devoir inventer? Voilà le langage des défenseurs de l'éclectisme!

Ainsi, et nous insistons sur ce point capital, le principe de l'éclectisme est complétement opposé à celui de l'unité de style.

On comprend facilement, du reste, tout ce qu'il y a de séduisant dans une semblable théorie; l'artiste reste le seul juge souverain de toutes les questions. Il trône et commande en maître; il est appelé enfin à créer un art nouveau, par la seule vertu de sa volonté; que peut-on désirer de plus?

C'est, on le voit, la doctrine de la liberté sans limites, c'est la déclaration la plus impudente de l'infaillibilité de la raison individuelle; c'est enfin l'orgueil poussé à l'extrême, exalté jusqu'à la folie!

Voilà cependant l'éclectisme dans toute l'acception du mot, il est impossible de le nier; mais alors, dira-t-on, comment se fait-il que des artistes sérieux n'hésitent pas à se déclarer les champions de cette étrange doctrine?

La réponse est fort simple : c'est que, confondant l'invention avec l'éclectisme, ces artistes éminents ne donnent pas à ce dernier mot le même sens que nous. Ils cherchent à s'aveugler sur l'indispensable nécessité de l'unité de style, et se disent éclectiques, dans la crainte de passer pour des copistes. Voilà le véritable et le seul motif; motif du reste dont tous ne se rendent pas même parfaitement compte.

Ce qu'il y a d'incroyable, c'est qu'ils ne s'aperçoivent pas que toute leur valeur vient précisément de l'unité de style imprimée involontairement, et pour ainsi dire malgré eux, à toutes leurs œuvres; ils ont la prétention de créer un art nouveau en faisant de l'éclectisme; ils inventent bien, cela est vrai, mais ils ne s'avouent pas à eux-mêmes que c'est toujours en restant fidèles à l'unité de style; vous ne pourriez pas les blesser plus profondément, qu'en leur fournissant la preuve de ce fait.

Que ne nous est-il possible de citer certains noms; il n'en faudrait pas davantage pour démontrer toute la vérité de nos paroles.

Mais ce qui n'est pas moins curieux, c'est d'être amené à recon-

naître que cet étrange système de fusion, si habilement déguisé sous le nom d'éclectisme, doit être considéré comme un des résultats du développement donné de nos jours aux études historiques et archéologiques ; et cependant le fait est positif.

Il semblerait, au premier abord, que la connaissance intime des chefs-d'œuvre des arts antérieurs aurait dû nous conduire à considérer l'unité de style comme la première condition de l'art; cela était tout simple, tout naturel, car cette unité se retrouve partout, à toutes les époques, dans tous les pays; et cependant c'est précisément le contraire qui arrive; au moins dans l'esprit d'un grand nombre d'artistes. Cela se conçoit pourtant lorsqu'on étudie le caractère particulier de notre temps, et surtout lorsqu'on le compare à celui des époques antérieures. L'histoire est là pour nous montrer l'artiste remplissant toujours le même rôle à toutes les époques; héritier d'un art transmis par ses devanciers, il a toujours la foi la plus vive dans cet art, et sa mission consiste uniquement à le compléter, à le perfectionner, à l'améliorer dans la mesure de ses forces. Jamais il n'a songé à le nier, jamais il n'a été tenté de rompre la chaîne des transformations successives et continues de l'art; mais cependant il reste toujours intimement persuadé de sa supériorité sur ceux qui l'ont précédé; aussi dédaigne-t-il assez volontiers tout ce qui n'est pas de son temps, et se préoccupe-t-il fort peu d'études historiques et archéologiques.

C'est là, du reste, le véritable rôle de l'artiste, le seul qu'il puisse jamais remplir; et cette mission, nous la trouvons déjà assez belle pour ne rien envier de plus.

Malheureusement nous appartenons à une génération pour laquelle ce rôle semble infiniment trop modeste. Il est très-certain qu'aujourd'hui personne n'accepte l'art de nos devanciers. Le doute règne partout, le sol manque sous les pieds, l'artiste ne sait à quoi se rattacher, et c'est précisément parce qu'il ne croit plus à l'art de son temps, qu'il s'est mis à étudier ceux des époques antérieures; mais, malheureusement encore, plus on scrute, plus on étudie, plus on analyse les monuments de tous les temps et de tous les pays, plus le doute grandit, et plus l'impuissance augmente.

Cette étude des arts antérieurs vient révéler à l'artiste une foule de qualités et de beautés diverses qui ne tardent pas à faire son admiration, et bientôt, oubliant cette grande loi de l'art,

l'unité, il en arrive facilement à croire qu'il est possible de puiser impunément à ces différentes sources.

Alors chacun se croit appelé à créer un art nouveau, en prenant partout ce qu'il y a de bien, et en réunissant ces éléments divers; alors on proclame l'éclectisme.

Voilà bien où nous en sommes arrivés aujourd'hui, il est impossible de le nier. Ne cherchons donc pas à dissimuler le péril de la situation : le danger est des plus graves et, nous en sommes convaincus, il ne nous reste plus qu'une seule ancre de salut, l'unité de style; hâtons-nous donc de nous y rattacher, et de nous appuyer sur ce grand principe, pour combattre l'éclectisme, ce triste fruit de l'amour-propre et de l'orgueil.

Nous ne croyons plus à l'art dont nous sommes les héritiers directs; nous avons raison, j'y consens, et d'ailleurs la foi ne se commande pas ; eh bien, au lieu de tenter une fusion impossible, inclinons-nous d'abord devant le grand principe de l'unité; respectons avant tout cette grande loi de tous les arts antérieurs ; étudions, cherchons et choisissons celui qui nous paraîtra le plus convenable, sous tous les rapports; ne le copions pas; seulement, puisque nous repoussons l'art de nos devanciers, considérons celui que nous avons choisi comme s'il nous avait été transmis directement; pénétrons-nous de l'esprit de cet art, modifions-le, améliorons-le, mais sans jamais nous écarter de l'unité de style.

N'essayons pas de donner l'existence à une de ces créations hybrides et phénoménales, analogues à ces monstres que l'on cache dans les plus obscurs recoins de nos cabinets de curiosités.

En résumé, la différence qui existe entre nous et les partisans de l'éclectisme, c'est que nous prescrivons aux artistes de puiser leurs inspirations à une source unique, tandis qu'ils prétendent créer un art nouveau en employant toute espèce de formes, sans distinction de style.

La mission que nous assignons à l'artiste, c'est celle qu'il a toujours remplie, tandis qu'à aucune époque l'artiste n'a créé un art quelconque; l'art ne s'invente pas, il s'impose.

Mais, on le voit, parce que nous considérons l'unité comme la sauvegarde de l'art, parce que nous recommandons avant tout d'adopter un style, de s'y renfermer, de l'étudier de la manière la plus intime, parce que nous repoussons toute espèce de mélange

et de fusion, il serait absurde d'en conclure que nous voulons réduire l'artiste à ne faire que des copies.

Bien souvent déjà on nous a lancé cette ridicule accusation, quelquefois même elle nous a été adressée par des artistes sérieux et convaincus; cela se conçoit, du reste; car, n'ayant jamais étudié qu'une des formes de l'art, ils se trouvent positivement incapables de distinguer la copie de l'invention, dans un style qui leur est inconnu; pour eux, toute composition de ce genre reste et demeure une copie; vous ne parviendrez jamais à leur prouver le contraire, ils ne peuvent en sentir la différence, cela se comprend facilement.

Nous avons donc à démontrer que cette grande loi de l'unité de style laisse cependant à l'artiste toute la liberté dont il peut avoir besoin dans ses créations, et même qu'elle vient en aide à l'invention.

L'invention en architecture, par exemple, c'est la combinaison des grandes dispositions d'ensemble, et même de certains détails, abstraction faite, pour ainsi dire, de la forme et du style; et cela est si vrai, qu'un artiste supérieur pourrait arriver à changer le style adopté, tout en conservant les dispositions générales d'un projet; problème d'une solution incontestablement plus difficile que celui qui consiste à composer en toute liberté, dans un style donné.

La nécessité de rester fidèle à l'unité de style entraîne si peu l'idée d'une copie, qu'en supposant la découverte de matériaux nouveaux ou le besoin de dispositions qui n'ont jamais existé, l'artiste serait conduit par la loi même de l'harmonie à la découverte des formes les mieux appropriées à ces matériaux et à ces nouveaux besoins. Guidé par la grande loi de l'unité de style, il devinera ce qui aurait été fait dans ce cas. Nous voilà bien loin, on le voit, de l'idée de la copie.

Il existe évidemment une loi d'harmonie des formes, tout à fait analogue à celle qui régit les sons et les couleurs; nous ne la connaissons pas, cela est vrai, mais il ne viendrait à l'esprit de personne de vouloir nier les deux autres.

A nos yeux, la forme est soumise à une loi d'harmonie tout aussi rigoureuse que celles des sons et des couleurs; suivant nous, ce qui distingue même l'artiste du vulgaire, c'est justement l'instinct, le sentiment de cette loi, qu'il ignore, et cependant à laquelle il obéit.

Tracez les contours d'un vase, par exemple, et vous reconnaîtrez, qu'après avoir commencé, il faudra nécessairement faire suivre telle forme de telle autre forme; vous vous apercevrez que certaines courbures en appellent invariablement certaines autres; cela est positif, indiscutable; évidemment la forme qui précède commande celle qui la suit; et si vous avez le sentiment de l'harmonie, si vous êtes artiste enfin, vous reconnaîtrez parfaitement que vous n'êtes pas libre, et que votre main se trouve entraînée par une force qui vous domine.

Cette force, c'est la nécessité de l'harmonie des formes, cette grande loi de l'art à laquelle tout artiste véritable reste soumis, même lorsqu'il tente de s'affranchir des règles, même lorsqu'il affecte la prétention de faire de l'éclectisme.

Mais si, dans toute œuvre d'art, les formes se lient entre elles, si elles se déduisent les unes des autres et constituent cet ensemble qui caractérise chaque style, que devient donc la fameuse doctrine de l'éclectisme? Comment serait-il possible d'admettre cette ridicule fusion de toutes les formes, suivant le goût de chacun, et sans aucune distinction de caractère ou d'origine?

Évidemment non, il n'y a pas d'art possible avec une aussi audacieuse apologie de la licence et du plagiat; une semblable doctrine conduit tout droit à l'anarchie, et ne peut avoir d'autres résultats que de réduire l'artiste à l'impuissance la plus complète; voilà pourquoi nous ne cesserons de le répéter : l'éclectisme est la plaie de l'art, et nous insisterons d'autant plus, qu'aux yeux des gens du monde, et même de certains artistes, ce système a un certain côté libéral et indépendant qui ne manque pas de séduction.

En effet, pour celui qui doute, pour celui qui n'a pas approfondi la question, il paraît si simple, si naturel, de prendre partout ce qui est bien! Une doctrine aussi raisonnable ne semble pas devoir présenter le moindre danger, et cependant c'est bien elle qui nous conduit au point ou nous en sommes, c'est-à-dire au désordre et à l'anarchie.

Aussi, nous n'hésitons pas à le répéter : l'unité de style peut seule nous retenir sur le bord de l'abîme. Il n'y a que ce principe assez puissant et assez fort pour sauver l'art d'une ruine complète; adoptons donc un style, quel qu'il soit, mais adoptons-en un; faisons du grec, du romain, du chinois, si l'on veut, mais

repoussons de la manière la plus complète tout système opposé à la grande loi de l'harmonie, et ne cherchons pas à réunir des formes qui hurleraient de se rencontrer.

Nous espérons avoir complétement démontré le néant de l'éclectisme et les dangers d'une semblable doctrine; nous l'espérons parce que, nous en sommes convaincu, le besoin de l'unité se trouve toujours au fond de l'âme de l'artiste, et il nous suffisait de faire appel à ce sentiment intime.

Il ne nous restera donc plus maintenant qu'à rechercher, parmi les arts antérieurs, celui que nous devons choisir de préférence, pour remplacer l'art dont nous sommes les héritiers directs, et que nous nous accordons tous à repousser.

LASSUS,
Architecte du Gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains.

(*La suite prochainement.*)

RELATION DE CE QUI S'EST PASSÉ

EN L'ÉTABLISSEMENT DE

L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

ET DE SCULPTURE.

M. Anatole de Montaiglon a publié pour la première fois, d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, depuis* 1648 *jusqu'en* 1664 (Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-18, faisant partie de la Bibliothèque elzevirienne). M. de Montaiglon attribue ces curieux mémoires à Henry Testelin, qui était secrétaire de l'Académie depuis son établissement.

Nous sommes surpris que le savant éditeur, qui a connu pourtant le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous le n° 822 de la classe de l'Histoire, puisqu'il lui emprunte de nombreux extraits, ne se soit pas aperçu que ce manuscrit, loin d'être, comme il le suppose, la *première pensée* des Mémoires qu'il a fait imprimer, en était la *première rédaction* originale.

Ce manuscrit, à la fin duquel on lit : *Copié par Antoine Sauvageot, en* 1738, n'est qu'une copie, un peu modifiée dans le style, d'un autre manuscrit qui porte le n° 822*bis* et que M. de Montaiglon n'a pas connu, parce que ledit manuscrit n'est point indiqué dans le Catalogue, si fautif et si incomplet, de Haenel. C'est un petit in-8°, sur papier, d'une écriture cursive du XVIIe siècle. Il suffit d'examiner attentivement ce manuscrit, pour s'assurer que le corps de l'ouvrage a été écrit par un secrétaire d'après le brouillon de l'auteur, et que cet auteur anonyme a revu soigneusement lui-même la mise au net, dans laquelle il a fait, depuis, d'importantes corrections et beaucoup d'additions marginales.

Nous ne comparerons pas le texte de cette Relation avec celui que M. de Montaiglon a publié et qui n'en est qu'une pâle paraphrase, où sont omis des faits intéressants, des dates et des noms indispensables. Quant aux deux manuscrits de l'Arsenal, il

est aisé d'établir lequel des deux renferme le véritable texte de l'auteur, sans parler des annotations originales qui donnent tant de prix à l'un d'eux. Dans la copie de Sauvageot, certains mots ont été mal lus; d'autres ont été omis par négligence ou supprimés à dessein. Tout l'ensemble de la rédaction a subi de légers changements : on a tenté de moderniser le style, en le débarrassant de quelques formes vieillies; voici, par exemple, le commencement du manuscrit de Sauvageot : « Avant que d'entrer dans la déduction de ce qui s'est passé dans l'établissement de l'Academie royale de Peinture et Sculpture... » Le manuscrit plus ancien commence ainsi : « Auant d'entrer dans la déduction de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Academie... » Il est certain que cette rédaction est antérieure à l'autre.

On remarque les mêmes différences grammaticales dans tout le cours de l'ouvrage, qui a été rajeuni de la sorte par Antoine Sauvageot, en 1738, à l'époque où M. Hulst, amateur honoraire de l'Académie, remaniait aussi ce même ouvrage à sa guise, tel qu'il l'a défiguré dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, que M. de Montaiglon a publié. Mais néanmoins cette dernière publication a été si bien accueillie, que l'édition est aujourd'hui épuisée et que les exemplaires deviennent rares.

Nous croyons donc utile de publier de nouveau cette Relation, d'après le meilleur texte, d'après celui de l'auteur, qui doit être Jean Rou, que nous avons fait connaître par une note de M. Francis Waddington (voy. notre livraison de Juin, p. 280 et suivantes). Le manuscrit que nous allons publier n'est autre, en effet, que la première partie de l'*Histoire de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris*, que Jean Rou avait entrepris de composer d'après les notes de son ami Testelin et qu'il n'a pas sans doute achevée. La publication de ce fragment ne fera pas double emploi avec les deux volumes déjà publiés par M. Anatole de Montaiglon, puisqu'elle offrira une quantité d'indications précieuses qui n'avaient pas été conservées dans la paraphrase de Hulst. Nous n'avons pas jugé nécessaire de compléter par des notes la rédaction originale; nous nous sommes bornés à recueillir celles que l'auteur a mises en marge du manuscrit et qui ne peuvent pas toujours se fondre dans le texte.

Nous reproduisons l'argument qu'on trouve en tête du volume et qui a été certainement rédigé par l'auteur de la Relation, puis-

qu'il s'y révèle par cette phrase significative : *comme nous dirons cy après*. Une autre phrase, qui semble avoir été intercalée après coup, mais qui est évidemment de la même main, nous confirme dans l'opinion que cet auteur, quel qu'il soit, a dû profiter des documents fournis par Henry Testelin; voici quelle est cette phrase : *Mondit sieur Testelin entretint le modèle à ses frais et depens.*

Il nous a paru convenable d'imprimer cette Relation, en conservant avec la plus scrupuleuse fidélité l'orthographe du manuscrit; ce sera peut-être plus tard un moyen de reconnaître et de constater le véritable nom de l'auteur, d'après son style et son orthographe.

PAUL LACROIX.

ARGUMENT DE CE QUI EST CONTENU DANS CETTE RELATION.

La préface en est curieuse et necessaire pour l'intelligence de la suite; elle donne une idée du corps de mêtier de la Maîtrise et du suiet de son etablissement.

Ce qui s'est passé en l'etablissement de l'Academie prend son commencement par un

Arrest du Conseil deffendant aux M^es^ d'inquieter les Peintres de l'Academie du 20 ianvier 1648.

Statuts et Lettres patentes pour led. etablissement, de fevrier 1648, scellées et enregistrées à la Chancellerie le 9 mars suiuant.

Commission ou addresse au Parlement pour les enregistrer, du dernier jour de 1648.

Arrest du Conseil d'Etat portant main leuée d'une saisie faite sur un des Peintres de l'Academie, euoquant les causes d'icelle au Conseil de sa Maiesté, du 19 mars 1648.

L'opposition que les Maîtres formerent à l'enregistrement des Lettres de l'Academie empescha qu'elles ne furent enregistrées qu'enuiron quatre ans et demy apres, que la Cour les uerifia et enregistra ensemble auec les articles et contract de ionction, qu'elle auoit fait auec la Maîtrise en 1651, comprenant les uns et les autres par un seul arrest, comme nous dirons cy apres.

Dans cet interuale, l'exercice du Modele estant demeuré presque aneanty pendant quelque temps, à cause que les M^es^ attiroient à eux les ecoliers, il fût rêtably par Mr Testelin l'aîné en iuillet 1650. Mondit s^r^ Testelin entretint le modele à ses frais et depens.

Cependant l'Academie ayma mieux continuer paisiblement ses exercices

que de s'engager en un proces, ce que uoyans les Mes tenterent quelques uoyes d'accommodement, ausquelles l'Academie ne pût condescendre que soûs certaines conditions, dont les Mes apparemment ne conuinrent point, puisqu'au lieu d'y repondre et se preualans au surplus de ce que, les Lettres de l'Academie n'estant point encore uerifiées, ils pourroient plus aisement la trauerser;

Ils presenterent une Requête au Parlement le 31 ianvier 1651.

PREFACE.

Auant d'entrer dans la deduction de ce qui s'est passé en l'etablissement de l'Academie royalle de Peinture et de Sculpture, il semble à propos de dire quelque chose du meritte de ces arts et de l'estime que l'on en fait partout où jls ont esté conûs, et de l'etat auquel jls ont esté reduits en France et surtout à Paris, affin de faire connoitre les auantages que l'Academie leur a procuré et qui sont en eux mêmes de tres grande consideration; en effet, les choses que l'on uoit non seulement subsister, mais se perfectionner nonobstant les reuolutions uniuerselles qui arriuent dans le monde, sans difficulté, doiuent etre reconnües pour tres excellentes.

Jl est facile de reconnoitre que les arts de peinture et de sculpture sont de cet ordre, puisque tous les changemens des etats et des mœurs, depuis qu'ils sont en usage au monde, n'ont point empeché leur progrés, mais au contraire la succession des temps leur a toujours eté auantageuse; ce vieillard qui dissipe touttes les choses du monde n'a fait sur ces arts que détourner d'autant les broüillards qui se sont formés à l'entour d'eux, et en a découuert la beauté en telle sorte qu'ils paroissent aujourd'huy auec plus d'eclat que jamais.

Ainsi on peut dire de ces imitations du naturel, ce que disoit autrefois un philosophe, que c'est une chose fort ancienne conjointe à la nature, puisque comme elle jls tendent toujours à la perfection et seruent à perpetuer l'image des choses les plus excellentes, ce qui est leur fin principalle aussy bien qu'à l'ecriture et à la poësie; selon le dire d'un ancien, que la peinture est une poësie müette, comme la poësie est une peinture parlante, car, dit-il, les choses que contrefont les peintres comme presentes, on les narre et ecrit comme passées; les uns les expriment auec les traits du pinceau et couleurs, et les autres auec parolles et dictions. Jls ne different qu'en matiere et maniere de les representer, se proposans un même but, tellement, poursuit-il, que celuy sera tenu pour meilleur historien, qui poura façonner le cours de sa narration, ny plus ny moins qu'un peintre propre à emouuoir l'affection et à bien representer les personnes. A quoy l'on peut ajouter que la peinture, toutte müette quelle est, a beaucoup d'auantage sur l'ecriture et la narration : en effet elle a un langage qui se fait entendre à touttes sortes de nations en un instant et à tous

ceux qui ont l'usage de la veüe; secondement elle fait une même sensation et fait conseruer les idées de ce qu'elle représente, toujours semblables, au lieu que le recit des choses absentes forme des idées différentes selon la diuersité des personnes ausquelles il est fait; tiercement la peinture peut emouuoir les animaux les plus brutes, ce que les plus beaux discours ne sçauroient faire; enfin l'ecriture ne peut rien representer ny sy exactement ny sy promptement que fait la peinture.

Les arts ne sont pas seulement pour satisfaire les yeux du corps, mais aussy pour ceux de l'entendement, ayant toujours été emploiés pour la recréation et pour l'instruction des hommes. C'est pourquoy on les deffinit arts et sçiences tout ensemble, à cause de l'objet qui est speculatif et de leurs principes qui sont en l'entendement et en la raison, arts par ce qu'ayant receu les jdées et aquis la parfaitte conoissance des choses par l'operation de l'entendement, jls les reduisent en acte pour les rendre communicatiues et visibles.

Et quoy qu'ils semblent être de deux sortes, la peinture s'exerçant d'une façon et la sculpture d'une autre, néantmoins elles ne doiuent point être separées, puisque cette difference n'est ny essentielle ny specifique, et qu'ils ne sont distingués que par la matiere; la sculpture, encore quelle soit de marbre ou d'iuoire, ne laisse pas d'être sculpture; et la peinture, pour être à huille ou à détrempe, est toujours peinture; chacun de ces arts ont leur proprieté et leur auantage. La sculpture a le relief, et la peinture a les couleurs, mais jls ont même objet, mêmes principes, et sont sujets à mêmes regles, et comme freres jumeaux ont le dessein pour père commun et deppendent d'une même science.

La peinture, non seulement represente touttes les choses de la nature, passées, presentes et futures, mais par ses fictions et compositions elle nous fait apperceuoir des jdées des choses inuisibles mêmes; elle ne s'arrete pas à l'exterieur des corps, mais penetre jusques au mouvement des esprits et exprime les passions de l'ame, elle enflame le courage, incite à la piété et à la pitié; quelques fois en dessillant les yeux, elle excitte les appetits des personnes les plus raisonnables.

Ses principes et ses fondemens sont tirés de la geometrie, de la perspective, de la philosophie et de l'annatomie. La peinture a ses deux parties, le trait et la couleur; elle peut être considerée sous ces quatre observauations généralles : La lumière qui éclaire les objets, le plan ou position des corps, leur aspect ou contour, et l'expression.

De ces observations, celles qui se rapportent à la geometrie, philosophie, et annatomie, sont communes à la peinture et à la sculpture; l'architecture est jnseparable de l'une et de l'autre, ne pouuant se pratiquer sans les regles de la geometrie, et ses proportions se rapportant à celles du corps humain d'où elles sont tirées; pour la composition de ses ordres, ses plus beaux effets deppendent aussy des regles de la perspectiue; aussy,

pour etre bon architecte, il faut sçauoir desseigner, et nul ne peut exceller dans la peinture sans etre bon architecte, de sorte que touttes ces sçiences et ces arts sont receüillis et assemblés en la peinture, qui les tient tous comme conjoints et associés avec elle, ne pouuant agir sans eux : la philosophie luy fournit ses raisonnemens; l'histoire et la poësie, la representation des choses passées et les fictions; la geometrie, ses mesures et ses proportions; la perspectiue entre en touttes ses parties et semble n'etre que pour elle, comme la peinture ne peut etre sans elle; l'annatomie, la forme, scittuation et mouuement des muscles; l'architecture, la beauté et diuersité de ses ordres, et sy il se rencontre quelqu'un des arts liberaux qui n'entre point en cette societé, du moins l'on peut dire qu'il n'y en a pas un qui n'y ayt quelque rapport et annalogie, et comme elle comprend touttes les plus belles sciences, aussi jl n'y a rien dans les cieux, sur la terre et sous les eaux, qu'elle n'entreprenne de representer; c'est pourquoy les anciens l'ont apellé une jmitation de la nature et une jnuention des dieux, ce qui a fait dire à quelqu'un que la faculté d'jmiter vient aux hommes de la nature, mais que la pratique depend de l'art; de tout temps les hommes se sont faits des jmages; la nature leur a donné un principe essentiel d'imittation, disoit un ancien, qui les rend susceptibles des jmages des choses.

En effet l'on peut dire qu'elle est aussy ancienne que le monde. Dieu dès son commencement a fait l'homme à son jmage et semblance et l'a doüé d'une jmagination qui luy peint par maniere de dire une jnfinité de diuerses jdées, et l'homme, comme par un contr'eschange de cette jmitation corrompüe, a voulu faire des jmages de la Diuinité sous des formes corporelles et humaines, changeant la gloire de Dieu jncoruptible, et à la ressemblance de l'homme coruptible.

Mais les arts de peinture et de sculpture sont trop excellens pour prendre leur origine de la coruption et temerité des hommes, jls viennent d'une source beaucoup plus jnnocente, puisque les anciens l'ont attribuée à l'amour; les histoires nous apprennent que les Egiptiens ont été les premiers qui les ont mis en usage, représentant par des figures hieroglíphiques les misteres de leur religion et les diuinités quils adoroient. En effet il y a grande apparence que c'etoit parmi eux que les Israëlites auoient appris l'jndustrie de former le veau d'or.

Mais quand Dieu l'a condamné deffendant de faire des représentations de sa Diuinité sous quelque figure que ce soit; pour faire connoitre quil ne vouloit point abolir ces beaux arts, jl a bien voulu s'en seruir pour l'ornement et la decoration de l'arche de son alliance, car l'Ecriture S^te^ nous apprend que Dieu donna de son esprit à ceux qu'il auoit choisis pour cet ouvrage, et jl n'en falloit pas moins pour mettre ces arts en leur perfection, comme quelqu'un a dit excellement, qu'il est jmpossible de faire de belles choses que par l'esprit de Dieu.

En effet, nous rencontrons tous les jours diuerses occasions qui nous convainquent de cette vérité et qui nous font connoitre la foiblesse de la nature, puisque tous les efforts et les soins de l'etude ne suffisent pas pour y élever les hommes, dont la plupart animés d'une forte jnclination naturelle y emploient jnutillement un long trauail avec tous les soins imaginables, et d'autres surprennent tout le monde par la facilité qu'ils ont de produire de belles choses, ce qui prouue indubitablement que le beau genie de la peinture est un don surnaturel, qu'elle est aussy bien que la poësie sujette aux jnspirations et aux enthousiasmes.

Ainsi ces arts sont très anciens et très nobles, comme aussi ils ont toujours été reconnus tels par les plus grands hommes du monde, soit d'entre les monarques, soit d'entre les philosophes. Philostrate disoit que quiconque ne cherit et n'embrasse la peinture, offense la vérité des histoires et pareillement toutte la doctrine des poëtes, car jls tendent à même but qui est de nous representer et decrire les portraits et les gestes des hommes valeureux, et l'on a veu de tout temps et en touttes les nations (si l'on en excepte seulement les Juifs scrupuleux, les monarques et les républiq.) décerner de grands honneurs et recompenses aux habilles hommes de cette profession, quelques-uns n'en permettant l'exercice qu'aux personnes nobles, d'autres declarant qu'elle ne pouuoit empecher ceux qui la pratiquoient d'être eleués jusques aux plus hautes dignités de l'Etat : sans remonter à des temps si éloignés, il ne faut que voir ce qui s'est fait en notre siecle et même en nos jours en France par notre illustre monarque qui a bien voulu se seruir de ces arts pour perpetüer la memoire de ses grandes actions, comme on le poura connoître par cette petite Histoire de l'Academie et par les graces dont Sa Majesté les a honnorés sous la protection des plus grands ministres qui ayent jamais eté dans cet Etat.

En effet, ce sont ces arts qui font rememorer aux hommes les beaux exemples dont jls n'auroient que de vieilles et faibles jdées, et rapeller bien souuent dans leur souuenir ce qui s'en pouvoit être échappé ; c'est enfin, comme disoit saint Damascene, un argument si fertile et sur lequel on pouroit s'étendre si amplement, que pour en dire ce qui en est, il faut que l'admiration prenne l'usage de la langue pour en faire l'office.

Mais si dans la Grèce, l'Italie et chés touttes les autres nations, ces arts ont été professés toujours librement et noblement, on les a veus dans Paris reduits en une captiuité mechanique, soumis aux lois tiraniques de ses propres valets, et rangés dans la cathégorie des métiers ; et l'on peut dire que comme parmy les payens ce qui les a eleués à une si grande veneration, a été l'usage ou pour mieux dire l'abus qu'ils en ont fait au culte de la religion; qu'au contraire, c'est ce qui leur a causé cette disgrace parmi nous, car au commencement qu'ils ont été introduits dans Paris, leur plus grand employ etoit pour la décoration des églises ou pour

embelir les images de bois et de pierre que l'on y dressoit; on étoffoit les habillements d'or et d'argent que l'on glaçoit de diverses couleurs, les damasquinans en maniere de brocards, et au lieu de tapisseries, l'on jmprimoit les murailles et les colonnes, sur quoy l'on peignoit diuerses sortes d'ornemens, en quoy se commettoit beaucoup de tromperie par les ouuriers, lesquels au lieu d'emploïer de bon or et de bonnes couleurs ils y en mettoient de faux et de corruptibles, de même en la matiere des sculptures se glissoit beaucoup de maluersation.

Ce fut pour corriger ces abus que le Preuost de Paris fit assembler quelque nombre de peintres et de sculpteurs en l'année 1391 (1), de l'auis et consentement desquels il fit dresser (2) des reglemens et des ordonnances comme dans les corps des métiers, y etablissant des jurés et gardes pour faire des visites reglées et examiner les matières desdits ouurages, leur donnant pouuoir d'empecher de trauailler tous ceux qui ne deppendroient point de leur société.

Cet etablissement, fait dans l'intention d'empecher les maluersations, deuint la source d'une jnfinité de desordres, d'autant que les plus honnêtes et les plus habiles hommes de cette Compagnie, lesquels par une aueugle et foible complaisance auoient laissé faire cet établissement, ne considérant pas les facheuses suittes qui en pouvoient arriver et ne pensant comprendre sous cette mechanique discipline que ceux qui préparoient les matieres de leurs ouvrages, ce sçavoir les doreurs, étoffeurs et autres ouvriers, voiant que les fonctions de Jurande les détournoient de leur travail, rejetterent ces exercices sur les autres et par ce moien rendirent examinateurs de ces arts ceux qui seuls deuoient être sujets à cet examen; ainsi jl n'y a point à s'étonner si ces gens là, se voians l'authorité en main, ont fait préualoir leur lache jntérest sur l'honneur de cette profession. En effet, négligeans l'examen qui leur étoit commis, jls ne s'attacherent qu'à poursuivre les personnes qui pensoient joüir de la liberté et franchise qui appartient naturellement à ces arts et qui ne leur a jamais été disputée nulle part ailleurs, ces jurés pleins d'enuie les tourmentoient de telle sorte qu'ils étoient contraints de se retirer ou bien d'entrer en leur société, et alors jls exigeoient des sommes considérables, rendant cette entrée close et difficille aux étrangers pour retenir ce droit a leurs enfans dont la plûpart étoient receus Maitres auant d'auoir fait apprentissage, et même dès le berceau, pour atteindre de meilleure heure à l'ancienneté et par ce moïen aux charges ausquelles jls ne paruenoient que selon l'ordre du tableau, comme jls parlent, c'est à dire suiuant la datte des receptions et non pas par le merite et la capacité. Cette

(1) Sous le Roy Charles VI. — *Cette note et les suivantes sont en marge du manuscrit.*

(2) Le 12 aoust.

Maitrise donc deuint une tiranie contre les étrangers, dont plusieurs aimerent mieux achepter le repos et se soûmettre à leurs loix aux depens de leurs bources et de leur honneur que de sortir de la ville et du commerce de ces arts. Ce qui fortiffia beaucoup cette Compagnie, mais n'en corrigea point les abus, par ce que les charges de la Jurande et la conduite des affaires de la Communauté étoient toujours abandonnées aux plus jgnorans dont l'humeur et l'exercice étoient mechaniques. C'est pourquoi quelque nombre d'habiles gens qui ayt été en cette société, cela n'a pas empeché quelle n'ayt toujours été dans un état vil et abject et que la qualité n'en ayt été meprisée parmi le vulgaire qui en faisoit derision et des dictons diffamatoires, ne distinguans pas les véritables peintres d'auec les Mes Barboüilleurs et Étoffeurs, car c'est ainsi qu'ils doiuent etre qualifiés suiuant leurs ordonnances et leurs statuts qui ne regardent point la science ni le beau trauail de ces arts, mais simplement la qualité de leurs matieres, d'où l'on peut remarquer que la véritable peinture n'etoit pas encore cognüe alors ny pratiquée en France. Il ne se faisoit que des gros ouvrages d'imprimure, dorure et quelques ornemens de grotesque ou moresques; quant aux figures d'histoire, on les peignoit sur les vitrages des églises ou des maisons des grands seigneurs suiuant les desseins ou patrons que l'on apportoit des pays étrangers, ce qui faisoit que la qualité de peintre étoit commune aux vitriers comme jl est encore pratiqué en quelques villes de ce royaume; depuis, la curiosité s'etant glissée en France par le commerce des nations voisines, jl s'est rencontré d'habiles hommes qui se sont venus établir à Paris, dont quelques uns trouuèrent accès aupres des princes et obtinrent d'eux des protections particulieres pour les garentir de la persecution des jurés; même nos roys reconnoissans le merite de cette profession, ont bien voulu exempter ceux qui y ont excellé non seulement des troubles de la Maitrise, mais aussi de touttes tailles, subsides et charges mecaniques, comme l'on voit par les Lettres du 12 aoust 1399, lesquelles ont été jnserées au greffe de la Preuôté de Paris, qui furent reyterées et confirmées par le roy Charles VII, à Chinon, le 3e januier 1430, lesquelles portent exemption de taille, de tous subsides et emprunts, de guet et garde de porte et de touttes autres charges et seruitudes quelquonques; ce qui a eté depuis confirmé par les roys Henri, le 6 juillet 1555, et Charles IX, au mois de septembre 1563, outre les grands honneurs qu'ont fait François Ier, Henri IIII et Louis XIII, à ceux qui ont excellé en ces arts sous leurs regnes.

Nonobstant ces faueurs particulieres, les jurés n'ont pas laissé de continuer leur persecution pour empecher, autant qu'il leur etoit possible, le commerce des ouurages de peinture à tous autres qu'à ceux de leur société; entreprenans d'etendre leurs ordonnances plus auant que les premieres, jls en dresserent de nouuelles en l'année 1620, par lesquelles

jls pretendoient jnterdire à tous marchands tant françois qu'etrangers de vendre ni de trafiquer aucune sorte de ces ouurages là, statüans que nul ne pouuoit etre receu Me qu'il n'eût été 5 ou 6 ans sous la sujettion de l'apprentissage et quil n'eût encore apres serui 4 ans en qualité de compagnon, mais ces ordonnances là n'ont pû etre enregistrées qu'au Châtelet, les marchands s'y étans opposés au Parlement, et n'ont pas été non plus obseruées par eux-mêmes, car jls ont receu dans leur Maitrise des personnes qui, bien loin d'auoir passé par ces degrés, n'auoient jamais fait aucun acte de profession, par ce seulement qu'ils leur ont donné de l'argent, ce qui marque l'extreme bassesse de ce Corps mechanique et l'jndigne etat auquel jl reduit ces arts, lesquels on a veus diuisés en trois etats ou classes ; 1° la compagnie des Maitres; 2° ceux qui se conseruoient libres et independans en rejettans la sujettion de la Maitrise; et 3° les priuilegiés qui étoient maintenus sous l'authorité des breuets de faueur et dans les logemens des maisons royalles, et ces derniers se multiplierent sy fort par la facilité d'obtenir des priuileges, qu'il y eût en cela un abus autant deplorable que celuy de la Maitrise, parce que ces auantages là que les princes ne pensoient donner qu'à des personnes de merite, se distribuoient à de simples barboüilleurs, pour peu qu'ils eussent d'accèz et de conoissance aupres des officiers des bâtimens ou d'un secretaire d'Etat.

L'on connoitra aisement par la Relation de ce qui s'est passé en l'etablissement de l'Academie, l'jncompatibilité qu'il y a entre les fonctions mecaniques d'un Corps de métier gouverné par les jnterets de la Jurande, et le noble exercice des arts libres appuiés des belles sciences.

Dans l'un, les maximes principales sont de rejetter les etrangers pour s'approprier l'jnterest et le fruit de la profession, et d'assujetir dans la captiuité les esprits de ceux qui s'y ueulent appliquer.

Dans l'autre, le but principal est la gloire d'un État, la propagation des sciences, l'ornement des palais et la liberté des genies.

Cet ouvrage contient donc une relation historique de l'occasion de l'etablissement de l'Academie, les obstacles qui s'y sont opposés, ses fonctions et progrés, la jonction avec la Maitrise, la reformation de cette jonction, et enfin les confirmations et entier etablissement de l'Academie.

RELATION

DE CE QUI S'EST PASSÉ EN L'ETABLISSEMENT

DE

L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE.

Occasion de cet etablissement.

Les peintres et les sculpteurs du Roy qui estoient jalous de l'onneur

de leur profession, uoyans avec une secrette horreur l'opprobre que la Maîtrise y attiroit par un commerce mechanique, et le dérèglement de ses jurés, ne pouuant y apporter de remède, se contentoient de s'en tenir separés, se retirans sous la sauve garde des lieux priuilegiéz et la protection des grands seigneurs (1).

Mais ce Corps de Maîtrise, animé par la diuersité de ses têtes, entre autres par un nommé Therine, un des jurés, et assisté par la quantité de ses bras, ne laissoit pas de les y atteindre et de les jnquietter (2), de sorte que la Vertu auoit de la peine à garder sous la couuerture de son manteau ces vertueux artisans comme des poussins sous les aîles de leur mère, n'estant soûtenüe que de la noblesse de la profession, accompagnée de l'honneur et de la gloire, lesquelles malgré l'orgueil qui soutenoit ce corps monstrueux, l'en ont rendüe victorieuse.

Cette victoire est d'autant plus considérable que les ennemis de la liberté de ces arts ont eux mêmes ouuert la voye, pour la déliurance de ceux qu'ils pensoient retenir sous une plus étroitte captiuité, car les jurés, voulans restreindre le nombre des priuilegiéz, entreprirent d'en poursuiure un règlement, et s'attaquerent premièrement à deux personnes (3) qui estoient pourvues de breuetz de peintres du Roy, lesquels se deffendirent sy bien qu'jls obtinrent sentence en faueur de leurs Lettres (4) dont les jurés se porterent apellans et presenterent leur Requeste au Parlement le 7 féurier 1646, demandant qu'il fut ordonné que le nombre des peintres de la maison du Roy fut réduit à 4 ou 6 tout au plus, et autant pour la Reine, ausquels il seroit seulement permis, quand jls ne seroient point emploiez aux ouurages pour la maison du Roy, de trauailler en chambre pour les Maîtres; que deffence leur fut faitte d'entreprendre aucuns ouvrages dud. art, soit pour les eglises ou autres, à peine de confiscation desd. ouvrages et punition exemplaire, 500 liv. d'amende, au paiement de laquelle jls seroient contraints sans dépots; qu'jls ne pouroient auoir ny tenir aucune boutique ouverte ou autrement, ny exposer en vente aucuns tableaux ny autres ouurages, aussy à peine de confiscation et d'amende; que pour éuiter aux abus qui se pouroient commettre sous cette qualité, jl n'y en auroit que six couchéz sur l'Etat de la maison du Roy, registrés et veriffiés en la Cour des Aydes, et en cas qu'il s'en trouuât dauantage qu'il fut permis aux juréz de saisir de leur auctorité les tableaux et autres ouurages pour estre confisqués au profit de la Com-

(1) Mais les Maistres ne laissoient pas de les y poursuivre et de leur faire la guerre; en quoy cette profession fust si bien soûtenüe par la noblesse et la vertu, qu'elles l'en ont rendüe uictorieuse.

(2) Faisant leurs poursuittes et procedures contre le s^r du Moutier logé aux galleries du Louvre, et Eustache de Laistre, pat. de Henry 4, 17 janvier et autre.

(3) Laurent Levéque et Nicolas Bellot.

(4) Le 30 décembre 1645.

munauté, et que ceux sur lesquels ils seroient saisis fussent condamnéz à trois cens liures d'amende; qu'il fut en outre permis ausd. juréz de faire la visitte quand bon leur sembleroit et que leurs uisita^{ons} seroient souffertes suiuant et conformem^{t} à leurs ordonnances pour en faire leur raport, par deuant le Prevost de Paris en la maniere acoutumée; qu'à l'egard de ceux qui seroient peintres de la Reine, qu'arrivant le deceds d'jcelle Dame, jls ne pouroient plus faire leurs fonctions s'ils n'estoient Maistres de la ville, aux offres que faisoient lesd. juréz de trauailler aux ouurages qui seroient necessaires pour la maison du Roy et de la Reine touttes et quantes fois qu'il plairoit à leurs Majestéz leur commander.

J'ay rapporté mot à mot le contenu de cette Requête pour faire conoître à quel exceds les juréz se laissoient emporter contre la liberté et la noblesse de ces arts ; dans cet aueuglement jls continuërent leurs procédures en la mesme Cour, lesquelles furent sy nombreuses que l'on ne sçauroit lire sans etonnement le dénombrement qui en est fait dans le veü de l'Arest qui fut rendu un an après la Requeste au mois d'aoust 1647, lequel ordonne, auant de prononcer au jugement deffinitif, que tous ceux qui prennent la qualité de peintres et sculpteurs du Roy et de la Reine seroient appeléz à lad. Cour pour prendre communication dud. proces, y deduire leurs interests, et dire ce que bon leur sembleroit, produire, bailler contredits, saluations, pour, ce fait et rapport communiqué audit procureur general, estre ordonné ce qu'il appartiendra, dépens reserués. Cet Arrest fut signiffié à tous les priuilégiéz, sans épargner même ceux qui comme domestiques et officiers commenseaux êtoient logez dans le Louvre; l'on excepta touttes fois M. Le Brun, soit parcequ'il auoit fait present à la Communauté d'un tableau (1) ou que les juréz craignissent de l'irriter, redoutant le crédit qu'il auoit auprès des puissances, mais il êtoit trop animé de l'honneur de sa profession pour en abandonner les interests; quant aux autres Messieurs qui auoient ueu sans emotion les chicannes des juréz et mesme reçeu quelques uns de leurs exploits, sans en tenir compte ny s'en mettre en peine, au lieu de répondre à la signification de cet Arrest, conçeurent le dessein d'etablir un Corps academique, et ce qui est singulier, la pluspart d'entreux se rencontrerent dans une même pensée sans se l'estre communiquée (2).

(1) Qu'il a fait étant jeune, pour n'être point receu Maître.

(2) Il est a remarquer que les jurés, dès le commencement de ce procés, auoient fait donner des exploits à tous ceux qui auoient des breuets de peintres du Roy, dont un nombre considérable consulterent M. Le Brun et resolurent de se joindre ensemble, et en effet dresserent un acte pour s'obliger à trauailler unanimement à l'etablissement d'une Academie, lequel fust proposé à ceux qui estoient logés ches le Roy, lesquels rebuterent cette proposition et refuserent de signer cet acte, et n'ont pris aucune part à cet etablissement que lorsqu'ils y ont esté contraints par l'Arrest du Conseil dont sera parlé cy apres.

D'un côté M. Le Brun faisoit en particulier des projets de cêt établissement et les communiqua à M. Testelin en diuerses conuersations. D'autre part MM. Sarrazin, Corneille, Juste d'Egmondt, au logis duquel ils faisoient de frequentes conuersations et où se trouuoit M. de Charmois, qui étoit pour lors secretaire de M. le marechal de Schomberg et qui s'en étoit seruy dans son ambassade à Rome, où il auoit esté long temps et auoit acquis, auec un grand amour pour les arts de peinture et de sculpture, une connoissance très particulière et même quelque pratique, à quoy il se diuertissoit; ces messieurs s'entretenoient dans leurs conuersations de l'entreprise des Maîtres, et estans jnformez de tout ce qui se passoit en ce proces, penserent aussy à une Academie, particulierement M. de Charmois qui trouua en cela une belle occasion de faire eclater son zelle et l'estime qu'il faisoit de cette profession pour en releuer l'honneur de la noblesse. Il s'attacha tellement à ce dessein, qu'il dressa une Requête adressante au Roy en son Conseil, tendante à supplier Sa Majesté de deliurer ceux qui exerçoient ces arts, et qui étoient continüellement occupéz au seruice de Sa Majesté, de l'oppression d'une Maitrise incompatible auec la liberté de l'Academie, leur donnant ce tiltre, parce qu'en effet, c'estoit le moyen de les distinguer d'auec le Corps des Maitres, d'autant que les habilles hommes s'exerçoient ordinairement en des études publiques, enseignant la jeunesse à desseigner et desseignant eux mesmes, d'après le naturel, c'est à dire d'après un homme tout nud qu'ils posaient en certaines actions ou attitudes, ce que l'on a toujours apellé *academie* et qui n'estoit point pratiqué des Maistres, comme aussy cela leur étoit inutille.

M. de Charmois ayant acheué cette Requeste, conuia tous les peintres du Roy de se trouver en l'hostel de Schomberg, où etans assemblez, jl en fit la lecture, expliquant les pensées qu'il auoit recueillies avec les raisons pour l'etablissement de l'Academie, ce qu'il fit auec tant de force et d'ellegance, que toutte la compagnie en fut charmée et chacun donna des marques de sa satisfaction par un applaudissement général. Elle fut signée de tous ceux qui etoient presens, lesquels temoignèrent beaucoup de courage pour contribuer à l'accomplissement d'un sy beau dessein, et je croirois manquer à l'honneur qui est deub à cette compagnie, sy j'obmettois de nommer ceux dont elle estoit composée, à scauoir de MM. Le Brun, Sarrazin, Perrier, Bourdon, deux Beaubrun, de la Hire, Corneille, Juste d'Egmont, Wanobstal, L. Testelin, Hans, Duguernier et divers autres dont les noms sont echapez ou qu'il n'est pas à propos de nommer pour les raisons qui se reconnoitront dans la suitte. Dans cette assemblée, une personne (1) s'aduisa de proposer une queste en faueur d'un homme de la profession qui étoit tombé en necessité, à quoi toutte la com-

(1) M. Hansse proposa cette quête.

pagnie se porta auec affection, estimant que l'on ne pouuoit pas mieux commencer que par des actions de charité, et l'on recueillit une somme d'argent très considérable.

M. de Charmois encouragé par la bonne disposition où il voioit ces messieurs à trauailler pour faire reüssir cette entreprise, continüa ses soins et y engageoit autant de personnes de la profession et de meritte qu'il connoissoit, lesquels s'y adjoignirent, entre lesquels furent MM. Errard, Vanmol, Guillain et le Sueur. Il s'attacha particulièrement à M. Le Brun qui estoit singulierement aimé de M. Seguier, Chancelier de France, et jugerent ensemble qu'il étoit à propos de luy faire part de ce dessein, affin d'en faciliter l'execution, ce que M. Le Brun fit sy bien qu'il ne manqua pas de l'embrasser auec affection, ce qui donna d'autant plus d'assurance de presenter cette Requeste au Conseil d'en haut ; en effet elle y fut proposée le vingtième jour de januier 1648, où M. de Charmois eût la liberté de la lire en toutte son étendüe (et sur laquelle fut rendu un Arrest du Conseil d'Etat le 20 ianvier, qui fut expédié et signifié aux jurés, portant deffenses d'inquiéter en aucune manière l'Academie, à peine de 2,000 liv. d'amende) et auec une attention très fauorable : en cette sceance estoit le Roy, la Reine mere de Sa Majesté regente du royaume, M. le duc Dorléans, le prince de Condé et autres grands seigneurs et le Conseil d'Estat : la Reine fut sy fort jndignée de la temerité des Maîtres peintres, d'oser entreprendre de limitter son pouuoir, qu'elle uouloit entierement anneantir la Maitrise, sans que quelqu'un du Conseil representa à Sa Majesté les jnterets de M. le procureur du Roy, ce qui n'empescha pas que l'Arrest ne fut prononcé tel qu'on le desiroit, le 20 ianvier 1648 et signé sur l'heure mesme, M. de Charmois l'ayant porté tout dressé conformement à la Requeste.

Après un succes si fauorable l'on n'eut pas grande peine à en obtenir les expeditions, lesquelles M. de la Vrillière, secretaire d'Etat, fit déliurer promptement et très obligeament, témoignant en cette occasion comme il a toujours fait en touttes autres, l'estime qu'il faisoit des habilles hommes de cette profession, mesme ayant recônnu, dans le grand nombre de signatures qui estoient sur la Requeste, quelques noms qui ne luy sembloient pas asséz accademiques, dit qu'il falloit epurer la Compagnie autant qu'il seroit possible, mais il falloit affermir cet etablissement auant de trauailler à cette puriffication. C'est pourquoy l'Academie qui se assembloit, tantost au logis de M. de Charmois, et quelquefois chez MM. Beaubrun, résolut de dresser des articles de statuts, dont M. de Charmois en aiant montré un projet, la Compagnie apres les auoir examinez chargea M. Le Brun de les représenter à M. le Chancelier, ce qu'ayant effectué, ce grand homme qui auoit une amitié singulière pour touttes les belles choses se donna la peine de les examiner et les coriger en les apostillant de sa pro-

pre main, et les ayant autorisé par des Lettres patentes (1), les scella, les fit ômologuer au Conseil et deliurer gratuitement à l'Academie.

Alors les Maîtres, ausquels on avoit fait signiffier l'Arrest avec un peu de precipitation, par la joie qu'on avoit d'un succes sy avantageux, se trouuerent fort surpris et tomberent en un trouble et une confusion extreme, ne pensans à rien moins qu'à une telle chose, et d'autre part, cette Accademie naissante continüa auec une allegresse merueilleuse ses soins pour regler touttes les choses necessaires tant pour les exercices publiques que pour les fonctions particulières, l'etablissement des charges et l'election des officiers; et comme par les statuts il deuoit y auoir douze personnes qu'elle nommoit *anciens* pour poser le modelle chacun un mois de l'année et prendre le soing des affaires pendant ce temps la, et d'autres personnes sous le nom de *sindics* pour pouruoir alternatiuement à l'entretien des lieux, conuocations des assemblées et autres choses semblables pour le seruice de la Compagnie, l'on s'assembla au logis de MM. Beaubrun le. . . . . jour de feurier 1648, où furent nomméz pour anciens, MM. Le Brun, Errard, Bourdon, de la Hire, Sarrazin, Corneille, Perrier, Henry Beaubrun, le Sueur, Degmont, Wanopstal et Guillain, et pour euiter la ceremonie, on conuint de regler le departement des mois et l'ordre des rangs par le sort; pour sindics, il en fut nommé deux, scauoir MM. Levesque et Bellot; M. Le Brun qui entra le premier en exercice fut chargé de disposer tout ce qu'il falloit pour faire les fonctions publiques et particulieres tant pour l'escolle, que pour les assemblées. Il pourueut l'escolle de table, bancs, selles et de lampes, et pour sceller les prouisions de la Compagnie, il fit faire un sceau des armes de l'Academie, dont il fit luy mesme le dessein, deux registres, l'un commun pour seruir comme de journal, et l'autre, beaucoup plus grand, curieusement relié, pour transcrire les deliberations d'importance, ce qu'il fit sy à propos que l'on n'y a rien changé jusques à present. Pour fournir à cette dépence, chacun desdits anciens donna une pistolle et les autres accademiciens en donnerent aussy chacun, ce qui fut dit estre pour les lettres de prouision, et qui s'est continué dans la suitte.

D'autre côté, M. de Charmois, qui par les statuts auoit été nommé Chef de l'Academie, dans l'empressement où jl estoit de mettre ce nouveau corps en possession des priuileges à quoy il auoit tant contribué, empruncta un appartement dans la maison de l'un de ses amis qui etoit paroisse de Saint Eustache, lieu commode etant comme au centre de la ville, auquel l'ouverture de ses exercices fut faitte (2), où d'abord plusieurs personnes tres capables dans cette profession, tant des privilegiez

(1) L'Academie dressa ses statuts et obtint ses premières Lettres patentes en feurier 1648 et ont esté enregistrées à la Chancellerie le 9 mars suivanf.

(2) Elle n'y resta que jusques au mois suiuant.

que des Maîtres mesmes se uinrent joindre à l'Academie, renonceans à la Maîtrise, et presterent le serment entre les mains du Chef, en presence de la Compagnie, laquelle se uoiant ainsy assurée et ne craignant plus dans l'accomplissement de son dessein, ce qu'elle àuoit prudément aprehendé lorsqu'il n'etoit qu'en projet, se résolut, en suiuant le sentiment de M. de la Vrilliere dont nous avons parlé, d'épurer l'Academie ; pour cet effet elle resolut un examen des ouurages de tous en general, auant de distribuer les lettres de prouision, à quoy les plus habilles se soumirent volontairement, mais ceux qui se sentirent n'estre pas de capacité suffisante pour supporter cet examen, se retirerent d'eux mesmes, encore qu'ils eûssent signé à la Requête, assisté dans les premieres assemblées et contribué leurs deux pistolles que quelques uns enuoyerent reprendre.

Mais quoyque cet amy de M. de Charmois témoignât beaucoup de joie de uoir l'Academie dans son logis, elle ne jugea pas neantmoins de s'y deuoir tenir long temps : ce fut pourquoy elle loüa un grand appartement (1) en une maison appelée l'hostel de Clisson scittuée en la rüe des Deux Boulles, qui estoit un quartier fort propre particulierement pour l'hiuer qui est le temps auquel on s'applique plus volontiers à l'etude du dessein.

Ce fut en ce lieu (2) que l'Academie commencea l'examen des ouvrages et deliura les lettres de prouisions à ceux quelle jugea capables qui se soûmirent à ses reglemens (3). Aussy on s'appliquoit fort assidüement à l'exercice du modelle et à donner aux estudians des leçons et des exemples, pour affermir ce nouuel establissement par l'utilité et le fruit que le public en recevoit, et M. Le Brun, pour contribüer dauantage à cette education, exposa publiquement dans les lieux de l'Academie les tableaux qu'il auoit faits a Rome d'apres Raphaël, donnant la liberté aux estudians d'y desseigner tout le long du jour suiuant l'ordre de l'Academie. Cependant les juréz etans un peu reuenus de leur etonnement, voulurent se roidir contre l'Academie et la trauerser sans auoir égard à l'authorité des premieres puissances qui l'honnoroient de leurs protections, et saisirent quelques tableaux qui appartenoient à un des àcademiciens, ce qui donna sujet d'en presenter les plaintes à M. le Chancelier, lequel fit aussy tost expedier un Arrest du Conseil, portant main leuée de lad. saisie, et deffences à tous juges d'inquieter l'Academie, euoquant par devers Sa Majesté et en son Conseil touttes les causes d'jcelle ; et cet jllustre protecteur des sciences et des arts, aussy bien que de la justice, pour témoigner plus particulierement l'jnterest quil prenoit à la conseruation de

(1) Où l'Academie a logé 5 ans.

(2) Le 7 mars 1648. — Au mois de may suivant, en la mesme année, moururent Louis et Antoine le Nain frères, qui furent de la creation de l'Academie.

(3) A Mrs de Seue l'aîné, Guillain, Perrier, etc., qui furent receus à l'Academie.

l'Academie, fit dire à M. le lieutenant ciuil que c'estoit son ouurage et qu'il la uouloit protéger.

Ces parolles sy obligeantes pour elle luy attirerent beaucoup de témoignages de la faueur et de la bienueillance de MM. les magistrats, lesquels s'empressoient pour l'en assurer; mais rien ne peut egaler les marques d'amitié que M. le Chancelier donnoit à M. Le Brun tant pour luy que pour l'Academie, en luy permettant un acces très libre et famillier touttes les fois qu'elle se presentoit pour luy rendre ses respects, ne souffrant pas que M. de Charmois, qui portoit la parolle pour elle, usât de harangue ny de compliment. Et prévoyant que pour la mettre entierement et perpetuellement à couuert du trouble de ses ennemis, jl ne suffiroit pas de son amitié, laquelle pouuoit un jour manquer avec sa vie, jl eut la bonté de conseiller à la Compagnie de presenter les Lettres à Messieurs du Parlement pour estre ueriffiées, et pour cet effet luy fit expedier des Lettres d'adresse (1), suiuant quoy M. de Charmois, accompagné des principaux officiers de l'Academie, alla chéz M. Meliand qui estoit pour lors procureur général et jntime amy de beaucoup de ces Messieurs, pour luy demander ses conclusions, mais ce fut un peu trop tard, d'autant que les juréz y auoient formé leur opposition; neantmoins il les assura de toutte la faueur qu'on pouuoit esperer de luy. Ensuitte de quoy l'Academie deliberant sur ce quelle auoit à faire jugea plus à propos, à cause des occupations studieuses de chaque particulier, de continuer paisiblement ses exercices publiques, que de s'engager dans un procès, estans assuréz que Messrs du Châtelet n'entreprendroient aucune chose contrelle, et se persuadant que rien ne pouuoit contribüer dauantage à sa conseruation et luy acquerir l'estime des personnes d'honneur et d'authorité, que son attachement à l'éducation de la jeunesse. Cest pourquoy non seulement l'ancien qui estoit en mois ne manquoit pas de faire tous les jours ses fonctions, mais encore tous les autres anciens et accademistes; M. de Charmois même sy trouuoit regulierement et y desseignoit dans une assiduité incroyable.

Cela fit un sy grand eclat que tous ceux qui aymoient cette profession uenoient uoir cet exercice auec joye; en effet l'on ne scauroit exprimer le plaisir quil y auoit de rencontrer en une sy grande compagnie de personnes d'vne mesme profession tant d'habilles hommes assembléz dans une sy charmante cordialité, desseigner avec la jeunesse, l'instruisant par leur exemple aussy bien que par leurs parolles.

Quel auantage c'estoit de considerer les diuerses manieres et d'entendre les beaux raisonnemens qui se faisoient dans ces exercices academiques; c'étoit à qui feroit paroitre les belles remarques que chacun auoit faites sur les beaux ouvrages antiques, et les obseruations que l'on

(1) La commission de les enregistrer, fust addressée à la Cour en l'année 1649.

doit suiure en cette etude, et generalement tout ce qui peut contribüer à rendre un homme habille dans l'exercice de ces arts.

Ces entretiens se faisoient dans les interualles ausquelz les modeles se reposoient, et que la jeunesse montroit ses desseins pour estre corigéz, car on allongeoit uolontiers ce temps là pour en auoir le loisir, parceque, pendant que le modelle estoit en attitude, chacun desseignoit avec beaucoup d'aplication, et il s'observoit alors un tres grand silence. Les amateurs qui se rencontroient dans ces exercices etoient rauis en la contemplation d'une sy belle socciété et surtout lorsqu'ils consideroient les ouurages de tant d'excellens maîtres, car l'on y uoioit une variété admirable qui se raportoit neantmoins entierement à l'jmitation du naturel; dans cette diuersité les curieux trouvoient de quoy se satisfaire agreablement, et ce qui estoit encore tres considérable, c'est que ces jllustres accademistes prenoient un grand soing de s'encourager l'un l'autre en ce bel exercice, tellement qu'ils ne manquoient pas un jour, nonobstant les incommoditéz de la saison et l'eloignement de leurs demeures.

Cet attachement à la vérité luy attira beaucoup de reputation et d'estime, tellement que M. Bonneau qui étoit pour lors procureur du Roy, au Chatelet de Paris, soit qu'il fut emeu d'estime pour l'Academie, soit qu'il considerat, simplement l'interest de sa charge, luy fit dire que sy il perdoit quelque chose de ses droits par l'etablissement de l'Academie, au moins qu'il souhaittoit ne point perdre l'amitié des personnes qui la composoient et du méritte desquelles il faisoit beaucoup d'etat, et qu'il desiroit leur temoigner son affection et leur rendre service en touttes les occasions qu'il pouvoit rencontrer. Ce compliment obligea l'Academie à luy rendre ses civilitéz, et pour s'en aquitter elle députa quatre des principaux de la Compagnie avec M. de Charmois, pour luy témoigner ses ressentimens en allant exprés chez luy où ilz furent receus d'une maniere la plus obligeante du monde, et apres beaucoup de témoignages d'amitié et d'offres de seruice mesme de soûtenir à ses frais tous les proces que les Maîtres pouroient susciter contre l'Academie, jl leur dit qu'il souhaittoit seulement l'honneur de se trouver dans ses assemblées, alleguant entr'autres raisons qu'elle deuait auoir une personne reuétüe d'un caractere comme le sien pour receuoir le serment de ceux qu'elle jugeroit à propos d'admettre en la Compagnie; surquoy Messrs les députéz l'ayant remercié des temoignages de sa bienueillance, luy dirent que la Compagnie se ressentoit trop obligée à M. de Charmois pour pouuoir se resoudre à recevoir un autre chef dans ses assemblées, et qu'il portoit un caractère suffisant, et outre qu'il y étoit etably par l'auctorité des statuts, jl avoit encore l'honneur d'estre qualiffié conseiller du Roy en ses Conseils d'Estat et privé, mais quelle receuroit toujours avec beaucoup de joie l'honneur de sa présence quand jl luy plairoit l'en gratiffier, non comme procureur du Roy, mais comme M. Bonneau amateur des beaux arts, sans

qu'il y fit paroitre aucune marque de sa juridiction. Cette conuersation se passa avec toutte sorte de civilité et M. Bonneau conduisit les députéz de l'Academie jusques en la rüe où en les quittant il leur dit enfin que puisqu'il ne pouvoit obtenir l'honneur qu'il souhaittoit en l'Academie, jl la prioit de ne point trouver mauvais, sy en conseruant l'estime qu'il deuoit au meritte de chacun en particulier, jl traversoit ses desseins selon que l'y obligeoit l'jnterest de sa charge, les assurant au reste qu'il honnoreroit toujours leurs personnes en touttes sortes d'occasions.

L'Academie se trouvant asséz satisfaite d'auoir selon son deuoir repondu aux honnestetéz de ce magistrat, sans s'alarmer de sa menace, elle continüa courageusement ses fonctions ordinaires, et dans le zelle que chacun auoit l'on resolut d'entretenir deux modelles pour faire quelquefois grouppe ensemble, et dans les semaines de repos ce pendant que l'un seroit en attitude, l'autre garderoit la porte, faisant la fonction des sindics, lesquelz auoient receu cette qualité d'une façon contraire à l'jntention de l'Accademie, et ainsy dédaignoient les fonctions qui y estoient attachées, ce qui obligea la Compagnie de reuoquer cette qualité et d'en destitüer l'un qui s'estoit par trop enorgueilly et qui reietta fierement les graces que luy offroit l'Academie, laquelle conservoit tousiours une reconnoissance pour lesd. sindics de ce quils auoient soûtenu asséz longtemps le proces contre les Maitres, ce qui auoit donné occasion à l'etablissement de l'Academie : Quant à l'autre qui estoit d'une humeur plus docille et plus temperée, jl est demeuré sous la protection de l'Academie tant qu'il a vêcu.

Au reste chacun concouroit avec ardeur pour rechercher les moyens d'jllustrer et de perfectionner l'Academie ; l'on resolût de s'y exercer dans certains jours choisis en des leçons de geometrie, perspective et d'annatomie, suivant quoy M. Chauveau excellent geometre s'offrit à y enseigner la geometrie, ce qu'il a continué fort longtemps dans un bel ordre et avec beaucoup de succès, semblablement M. Quatroux, habille chirurgien et de grande reputation, se presenta pour faire des discours et donner des leçons d'anatomie, jl commencea par l'osteologie, faisant des demonstrations sur un squelete d'homme qu'il apporta et que l'Academie a retenu s'en êtant accomodé auec luy : Parmy ces occupations ordinaires la Compagnie, ne pouuant demeurer sans faire paraître ses ressentimens envers les personnes de la plus haute qualité, resolut pour marque d'honneur et de recônoissance de conseruer leurs portraits dans les lieux de ses exercices, et pour cet effet ceux de la Compagnie qui auoient le talent des portraits, s'obligerent volontairement à en donner selon l'accès quils auoient pres de ces personnes eminentes, ce qui ne fut pas exactement executé à cause des jncommodités de la fumée qui procedoit de la lampe et autres semblables empêchemens ; neantmoins l'on y en posa quelques uns, comme celuy de la Reine par M. Beaubrun.

Pour le portrait du Roy, on chargea en 1648 M. Testelin le puisné de le faire, laissant la grandeur et la forme à sa liberté, se seruant pour la teste du meilleur et plus recément fait qui étoit alors (1), ce qu'il executa genereusement et auec tant de soing que l'Academie en a esté tres satisfaite et le conserue comme une precieuse marque du temps de son etablissement, parce qu'il estoit tres ressemblant en son aage.

Monsr Juste fit present aussy du portrait de monsieur le duc Dorleans et Monsr Le Brun procura (2) diverses figures de sculpture comme la Venus moullée sur l'antique, et celle du Bachus; jl luy fit present encore de plusieurs membres d'une annatomie d'homme ecorché moullés sur un des plus beaux naturels qui ayt esté jamais veu.

Après auoir ainsy pourvu à l'éducation des estudians et à la décoration de l'Academie, on crût aussy qu'il en falloit eloigner tout ce qui estoit de la Maîtrise et aiant mis cette pensée en deliberation, jl fut resolu que nulle personne de la compagnie n'ouuriroit de boutique, ny ne mettroit d'etallage aux fenestres, ne faisant aucune chose qui pût ressembler à ce Corps mécanique; et sur ce que M. Beaubrun demanda à la Compagnie ce qu'il devoit faire pour repondre à la ciuilité que les Maîtres peintres luy auoient faitte de luy presenter le pain benist, l'on arresta que pour se détacher entièrement du corps du mêtier et de toutte confrairie, qu'il le devoit refuser, ce quil executa ponctuellement.

Comme chacun qui voioit le progres de l'Academie étoit emeu du desir de participer à son honneur, M. Bosse, tres excellent graueur en eau forte, et qui animé de l'esprit de M. Desargues, géometre, auoit mis en lumiere depuis peu de temps un fort ample traitté de perspectiue, pria Mr de la Hire auec lequel jl étoit dans un commerce d'amitié très singuliere, de pressentir sy la Compagnie auroit agreable qu'il donnat aux etudians quelques leçons de perspective; ce que M. de la Hire ne manqua pas d'effectüer; entrant dans la fonction du mois qui luy êtoit echeu (3), jl proposa à l'assemblée que M. Bosse enseigneroit volontiers et gratuitement la perspectiue aux étudians sy la Compagnie trouuoit à propos de l'en prier; chacun de la Compagnie approuva cette proposition dans l'estime que l'on faisoit de M. Bosse et des regles de perspectiue quil auoit données au public, qu'il disoit estre de l'jnuention de Monsr Desargues; l'on deputa quelques uns des officiers pour conjoinctement avec M. de la Hire luy en faire ciuilité de la part de l'Academie, lesquels furent sy bien receus que dès le 9e du mesme mois jl commencea d'expliquer ses leçons dont l'Academie êtoit tres satisfaite, et luy mesme y prit un tel plaisir qu'enuiron un an

(1) On s'est seruy du portrait que Mr de Beaubrun auoit peint d'après Sa Maiesté Louis 14 lors âgé de dix ans.

(2) En 1649.

(3) Registre de may 1648.

après il mit en lumiere un petit traitté jntitulé *Sentimens sur la distinction des diuerses manieres de peinture, desseins et graveures et des originaux d'auec leurs coppies, ensemble du choix des sujets et des chemins pour ariver promptement et facillement à bien portraire.* Il dedia ce liuret à l'Academie laquelle le receut ciuillement, sans penetrer les desseins qui étoient cachéz sous cette grande etendüe de matière, ce qui n'a été découuert que long temps après et que l'on conoîtra dans la suite de cette Relation.

Il ne faut pas obmettre une generosité (1) de quelque nombre des plus zelléz de la Compagnie, lesquels voiant que l'on negligeoit d'executer la promesse que chacun auoit faite de contribüer à la decoration de l'Academie par un morceau de son ouvrage, jlz s'obligerent volontairement, par un acte quils signerent, de s'aquitter de cette promesse dans le temps de six mois au bout duquel celuy qui manqueroit payeroit dix liures sans pour cela estre dispensé du present pour lequel jlz prendroient encore même temps, à quoy manquant encore de rechef, jl subiroit mesme peine et consecutivement jusques à son entier accomplissement, ce qui marque l'ardeur que l'on auoit pour l'honneur et l'avantage de l'Academie.

En ces commencemens, l'ordre n'étoit pas fort regulierement obserué dans les assemblées particulieres suiuant ce que M. de Charmois disoit quelques fois qu'il ne se falloit pas tant attacher à la formalité qu'à la realité, ainsy quoy qu'il fut porté dans les statuts que touttes les deliberations de l'Academie seroient enregistrées par l'ancien qui seroit en mois, neantmoins cela ne s'obseruoit pas bien juste, tant à cause que M. de Charmois en auoit pris le soing des le commencement, que parce que tous les esprits ne sont pas propres à cet employ, ce qui faisoit quelques confusions dans les assemblées et mesme quelquefois dans les affaires, et les delibérations très jmportantes ne s'exécutant point faute d'estre enregistrées, parce que les registres estoient entre les mains de M. de Charmois, lequel n'auoit pas toujours la commodité de se trouuer aux assemblées et n'enregistroit que ce qui luy sembloit bon, se rendant par ce moyen maistre des deliberations. Il s'attribuoit tant d'auctorité, qu'il vint jusques à dédaigner les suffrages de la Compagnie, ce qui fit que quelques uns des plus considérables, et mesme de ses amis particuliers en prirent ombrage jusques à s'absenter quelque temps des assemblées; ces choses estans considérées par un des academistes qui fréquentoit assidüement les assemblées, sans s'emancipper de parler, parce qu'outre que son naturel le portoit à cette retenüe jl craignoit aussy de n'estre pas assez fauorablement ecoutté; c'est pourquoy jl se resolût de faire par ecrit une remontrance de ces choses où, exagerant la necessité d'obseruer un bon ordre dans la compagnie, jl proposoit l'etablissement d'un secretaire pour auoir le soing d'enregistrer les resolutions et decizions des assemblées

(1) Registré en aoust 1648.

et d'en poursuivre l'exécution ; jl fit cette proposition par le moyen d'une lettre qu'il fit porter en une assemblée par un homme incognû qui ne conoissoit pas aussy ny celuy qui luy auoit baillée, ny personne de la Compagnie, laquelle la receut avec quelque emotion, et nonobstant la différence des sentimens on l'ouurit et la trouuant sans signature elle fut jetté au feu par la promptitude de M. de La Hire, qui la prenoit pour un libelle prouenant du sindic qui auoit esté destitué, mais elle fut jncontinent retirée par la curiosité de M. Le Brun, lequel après l'auoir leüe en particulier, dit à la Compagnie quelle contenoit de très bons auis, et quelle ne pouuoit venir que de quelqu'un très-zellé pour l'Academie. En effet elle portoit en son frontispice comme pour tiltre : Le cœur de l'Academie aux douze anciens d'jcelle. Toutte la Compagnie s'empressa de la voir, elle fut leüe auec attention, et l'on fit dessus diuerses reflexions. Enfin M. Corneille la serra et l'apporta en diuerses assemblées où l'autheur en fut estimé, et l'on resolut de suiure les auis quelle portoit ; et parce que M. Testelin l'aisné faisoit paroître beaucoup de zelle en touttes choses, cette lettre luy fut attribuée, encore qu'il protestat de n'y auoir aucune part, comme en effet il n'en auoit eü aucune connoissance, mais l'Academie ne laissa pas de luy commetre ses registres auec la charge d'écrire les deliberations, ce qu'il a continüé fort longtemps.

(*La suite au prochain numéro.*)

ICONOGRAPHIE HISTORIQUE

DES ROIS DE FRANCE (1).

L'intérêt historique qu'offrirait une série de portraits authentiques représentant les rois de France est de toute évidence et a été senti de tout temps. Pour ce qui concerne l'âge moderne, par exemple à partir de François Ier jusqu'à nos jours, cette série de portraits existe. Elle existe du moins à l'état de matériaux, de monuments originaux et authentiques. Elle se trouve même vulgarisée et répandue dans toutes les mains par les gravures qui, depuis Le Ragois, servent à l'illustration de nos histoires de France élémentaires. Les suites de gravures auxquelles je fais allusion ne laissent pas de remonter, de *portrait* en *portrait*, jusqu'à celui de *Pharamond*, et l'on a des livres analogues, imprimés dès la fin du xve siècle, qui, moins difficiles encore sous le rapport de la critique, ne s'arrêtent qu'à *Francus*, fondateur (comme le *prouve* sans réplique l'analogie des noms), fondateur, disait-on, de la monarchie *française!*

On peut donc, je le répète, considérer comme acquise au domaine de la science et de l'art une suite iconographique complète et tout à fait satisfaisante des souverains modernes de la France. Mais il n'en est pas de même pour la première moitié de nos annales. Au delà de François Ier, non-seulement dans les Histoires de France ornées de portraits, mais dans les collections gravées, spéciales et plus importantes, commence un *farrago* d'effigies plus ou moins fantastiques et presque exclusivement fabuleuses. Lorsque l'on a franchi cette limite du xvie siècle et que l'on veut aller plus loin, l'obscurité, l'incertitude naissent à chaque pas. Les monuments originaux deviennent progressivement plus rares, plus douteux, puis d'une imperfection tellement grossière qu'ils répugnent à un goût quelque peu exercé. Par intervalles enfin, l'absence totale d'ouvrages d'art contemporains vient décourager complétement d'une entreprise qui paraît désormais chimérique. Il est constant en effet que nul ne saurait reconstituer aujourd'hui un ensemble complet de portraits authentiques, représentant un à un les divers chefs successifs de la monarchie,

(1) Ce mémoire a été lu à l'Académie des Beaux-Arts, dans les séances des 10 et 17 novembre 1855. Le projet de publication ci-dessus développé est, en ce moment, soumis à l'appréciation du Comité des Arts établi près le ministère de l'instruction publique. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de la décision qui interviendra. (*Note de la Rédaction.*)

depuis l'établissement des Francs et de leurs rois chevelus sur le sol de la Gaule jusqu'à François Ier, le royal témoin de la Renaissance. Je me suis convaincu toutefois, et je vais essayer de montrer que les monuments iconographiques propres à rappeler ces personnages ne manquent point d'une manière aussi grave, aussi absolue qu'on peut le croire.

Pour éclaircir plus avantageusement cette question, il convient de suivre un ordre inverse de celui des temps et de remonter, en procédant du connu à l'inconnu, le cours des siècles. Le type iconographique de Louis XII, mort en 1515, est moins familier, dans le commun souvenir, que celui de François Ier, son successeur immédiat. On possède néanmoins de nombreuses effigies authentiques et parfaitement satisfaisantes du premier de ces princes. Dans l'ordre de la sculpture, on se rappelle tout d'abord la figure, en pied et à genoux, de marbre blanc, qui décore à Saint-Denis le tombeau du *Père du peuple*. Cette statue, ce chef-d'œuvre a été exécuté vers 1530 par les Juste de Tours, d'après des matériaux iconographiques pris évidemment sur la nature vive. Les ouvrages de cette dernière espèce furent en effet très-multipliés pendant le cours du règne de Louis XII. La Bibliothèque impériale expose publiquement sous les vitres du département des antiques un très-beau bijou d'or sculpté et ciselé à jour, qui offre un portrait en miniature du monarque. C'est une bulle d'or, ou mieux, un modèle de sceau du même métal, exécuté vers 1500, et qui devait être appendu à un traité de partage du royaume de Naples entre Louis XII et Ferdinand d'Aragon. Le Cabinet des Antiques, le Musée de Cluny, etc., possèdent aussi diverses autres médailles du même prince. L'une d'elles, datée de Lyon, 1499, a été multipliée de nos jours et rendue commune par le moulage en plâtre. Nous pourrions signaler beaucoup d'autres effigies peintes ou sculptées de ce monarque.

Les images authentiques de Charles VIII sont plus rares et surtout moins bien connues que celles de Louis XII. Il y a peu d'années encore, on attribuait à ce jeune roi un délicieux portrait peint par Léonard de Vinci et qui a porté longtemps le nom de *Charles VIII*. Cette toile d'élite est l'un des ornements de notre Galerie du Louvre et figure, sous le n° 298, parmi les ouvrages italiens. Tout le monde reconnaît aujourd'hui ce portrait pour représenter, non pas le roi de France, mais un élégant et jeune seigneur de son âge et de sa cour, Charles d'Amboise, qui fut maréchal de France, amiral et lieutenant du roi en Italie. De très-bons portraits de Charles VIII nous sont fournis par des médailles; l'une le représente avec Anne de Bretagne au revers. Cette médaille lui fut offerte à son passage à Lyon, lors de son expédition en Italie, sous la date de 1493. D'autres ont été gravées au delà des monts par les habiles élèves du Pisan et de la Renaissance. On possède en outre quelques autres effigies très-recommandables de Charles VIII ; les unes sont sculptées, d'au-

tres peintes sur panneau, sur toile et sur le vélin de magnifiques manuscrits.

Maintes productions des arts ont popularisé sous divers modes la physionomie caractérisée de Louis XI. D'après l'une de ces productions, originale et authentique, ce roi apparaît de profil et déjà âgé. Il est coiffé de son bonnet de jour, surmonté du chapeau que décore une relique : ce portrait s'est fixé dans la mémoire de tous. Nous pouvons citer, comme pendant, une intéressante médaille très-rare, fondue et délicatement retouchée par François de Laurana vers 1469, lorsque ce prince était encore dans toute la force de l'âge. Le Cabinet des Antiques en conserve deux exemplaires, l'un en bronze et l'autre en argent.

On voit au Musée du Louvre, parmi les vieux maîtres français (nº 653), un portrait des plus remarquables comme expression d'individualité, qui représente le père du roi que nous venons de désigner, qui représente *le très-victorieux prince Charles septième de ce nom.* Un autre portrait également peint, et qui nous montre encore Charles VII à un âge un peu moins avancé, existe à Paris dans la riche galerie d'un amateur des arts, M. Duclos. Ce second type, joint à beaucoup d'autres preuves et renseignements iconographiques, peut servir à contrôler et à constater la parfaite authenticité de la première effigie.

L'image fidèle de l'infortuné Charles VI peut se déduire premièrement de la statue originale qui subsiste dans les caveaux de Saint-Denis, et qui provient de sa sépulture primitive. D'autres sources, moins accessibles à la commune pratique, nous l'offrent aussi de manière à éclairer ce premier renseignement. Ce sont principalement les peintures de manuscrits, soit de dédicace, c'est-à-dire offertes par les auteurs au roi, soit exécutées par ses ordres ou en son honneur. A l'aide de ces images, on peut, je crois, reconstituer le portrait de Charles VI avant et après sa maladie.

Vingt-six monuments ou types distincts, au moins, se rapportent à l'effigie authentique de Charles V, roi de France. Ils consistent ou consistaient en statues de marbre et de pierre, en peintures sur panneaux, sur vitrail ou sur parchemin. Le plus grand nombre de ces vingt-six monuments, sans compter ceux que des recherches ultérieures peuvent faire découvrir, subsistent aujourd'hui encore. Je me bornerai à désigner deux de ces types par une indication spéciale. Le premier est une très-bonne statue de pierre, sculptée jadis pour l'église des Célestins de Paris et qui orne maintenant l'une des chapelles hautes de l'église de Saint-Denis. Ce portrait en pied du sage roi a passé longtemps pour être celui de saint Louis, et a reçu même à ce titre les hommages du culte. L'autre se trouve répété plusieurs fois dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale (nº 8395), contenant une rédaction nouvelle des *Chroniques royales de France*, exécutée par ordre exprès et sous les yeux du savant monarque.

Le père de Charles V, Jean II, roi de France, dit *le Bon*, mort en 1364,

a été de son temps peint et sculpté plus d'une fois. Il y a, notamment, une œuvre capitale qui nous a conservé son buste, peint de grandeur naturelle. Ce morceau, du plus vif intérêt pour l'histoire de l'art, après avoir longtemps enrichi le Cabinet des Estampes à la Bibliothèque de la rue Richelieu, se voit actuellement dans les Galeries du Louvre, et fait partie du Musée des Souverains.

Nous venons de restituer ainsi une nouvelle suite de monuments tout à fait propres à contenter une critique sévère, et qui nous permettent de prolonger, par voie de supplément, la série iconographique des rois de France, de François Ier à Philippe de Valois, mort en 1350.

Ce portrait du roi Jean, allégué en dernier lieu, fait véritablement époque dans l'histoire de l'art. Il ouvre jusqu'à nouvel ordre, sous le rapport iconographique, et dans la branche essentielle de la peinture, l'ère moderne. Cependant tout se tient et se fond dans l'histoire : au temps du roi Jean, l'art ou la faculté d'exprimer en traits ressemblants l'individualité d'une personne avait atteint un certain point de perfection relative, ou de développement; mais ce développement était le fruit d'une préparation qui s'élaborait peu à peu, comme il arrive toujours, depuis plus d'un siècle. Prenons ici pour champ d'examen une période d'environ cent ans, qui s'étendra de 1270 à 1350, c'est-à-dire depuis l'avénement de Philippe le Hardi jusqu'à la mort de Philippe VI de Valois. A mesure qu'on approche du terme initial, les œuvres de la peinture, proprement dite, se raréfient. Dans les manuscrits, qui offrent peut-être, sous ce rapport, les ouvrages les plus nombreux et le mieux conservés, le caractère iconographique est encore généralement faible au terme le plus moderne : 1350. Lorsque l'on procède à l'opposé des temps, ce caractère s'affaiblit encore de plus en plus. A mesure que l'on avance dans cette direction, les têtes se ressemblent davantage entre elles; les personnages, assimilés, comme les figures du blason, à un ordre général d'ornementation, s'exécutent de poncif ou de patron. Cette observation s'applique à plus forte raison aux diverses branches de l'art qui emploient la couleur, mais à l'aide d'instruments moins souples que ne l'est le pinceau dans la peinture proprement dite. Telles sont, par exemple, l'émaillerie, la peinture sur verre, la mosaïque, la broderie, etc., car on a des portraits fort anciens exécutés par ces divers procédés. Reste la sculpture. Ici l'étude plus sérieuse de la forme laisse à l'iconographie une part relativement considérable. La crypte de Saint-Denis nous offre aujourd'hui, pour cette période, une très-belle suite de statues toutes en marbre, et représentant chacun des souverains qui se trouvent compris dans cette période : Philippe le Hardi, Philippe le Bel, Louis le Hutin, le petit roi Jean, Philippe le Long, Charles le Bel et Philippe de Valois. Ces monuments, que la Révolution a réunis et qu'elle a respectés, sont d'un haut prix pour l'art. Dès la première statue, celle de Philippe le Hardi, mort en 1285, le sculpteur

montre jusqu'à un certain point, dans le talent d'individualiser son modèle, la puissance unie à la volonté. Cette observation se confirme de plus en plus si l'on rapproche et que l'on compare attentivement entre elles les représentations de Philippe le Bel et de ses trois fils : Louis le Hutin, Philippe le Long, Charles le Bel. L'unité de type et de race, l'air de famille se manifestent dans l'exécution ; mais ils s'allient en même temps avec le cachet distinct propre à chaque personne. La statuette du petit roi Jean, où se jouent les grâces de l'enfance, est le triomphe de cette école élégante et royale que fournit la statuaire française au XIVe siècle. Quant à la statue de Philippe de Valois, elle vaut, dans son genre, le buste peint de Jean le Bon.

Voilà donc une nouvelle série, un deuxième supplément complet et suivi comme le premier, un supplément de véritables *portraits* (1) des rois de France, pourvu que l'on attache à cette expression un sens quelque peu atténué, par rapport aux œuvres modernes.

Les monuments relatifs à Louis IX, roi de France, méritent un chapitre spécial dans cette étude. Louis IX, l'idéal du monarque au Moyen-âge, ne fut pas seulement roi ; il fut un saint. Cet honneur eut toutefois pour lui, si je ne me trompe, une étrange conséquence : aucun portrait authentique et contemporain de sa personne physique ne nous est resté. De son vivant, l'art du portraitiste venait de naître. L'application de cet art, même aux personnages de son rang dans le monde, était encore peu répandue. Si les enfants du saint roi, si ses proches avaient eu la pensée de conserver simplement dans son image les reliques purement privées d'une personne chérie, la statuaire du XIIIe siècle aurait pu sans doute y subvenir ; peut-être alors l'histoire aurait-elle transmis jusqu'à nous cette image. Mais il ne paraît point qu'il en ait été ainsi. Le roi de France mourut, comme chacun sait, sous les murs de Tunis en 1270. Il fut inhumé l'année suivante à Saint-Denis, sous une *lame* d'argent où se voyait, selon l'usage, son effigie funéraire intaillée. Puis, en 1297, l'illustre défunt ayant été canonisé, sa sépulture fut levée et ouverte. Les reliques du bienheureux se répandirent alors dans les châsses, dans les sanctuaires. De même aussi son effigie se multiplia parmi les fidèles ; mais ce fut l'effigie du saint et non de l'homme. Or, à cette époque, comme on sait, il n'entrait pas plus dans les procédés de l'art que dans les habitudes morales du siècle d'emprunter à la réalité même la représentation iconographique des saints. C'étaient leurs attributs, et non la configuration de leurs traits individuels, qui servaient alors à caractériser, dans le sentiment public, chacun de ces personnages. L'image de saint Louis fut soumise à cette loi commune. Des effigies assez multipliées et recomman-

(1) Tel est aussi le sentiment d'un archéologue des plus sagaces, M. de Guilhermy, auteur de la *Monographie de Saint-Denis* (1848. In-12, pages 38 et 251).

dables portent son nom ; mais aucune d'elles ne paraît antérieure à la canonisation, et les portraits du roi, s'il en existait, furent vraisemblablement renouvelés à cette époque. On dut alors les refondre en quelque sorte pour les approprier au rang nouveau que devait occuper le modèle. Ainsi s'expliquerait précisément la pénurie, si ce n'est la disparition complète de toute image antérieure à 1297.

Il y a lieu toutefois de penser que l'intervalle qui sépare cette date de l'époque où le roi existait ne fut point assez long pour rompre absolument le lien des traditions qui se rattachaient à la personne vivante. Plusieurs monuments méritent d'être distingués, comme assez rapprochés du temps où quelque tradition de ce genre survivait peut-être encore. Le premier est une statuette qui se conserve aujourd'hui au Musée de Cluny sous le n° 1964. Cette figure en bois, peinte et dorée, de 50 centimètres environ de hauteur, provient de l'ancien retable de la Sainte-Chapelle. Selon toute apparence, elle représente le saint roi et remonte au règne de Philippe le Bel, qui présida aux pompes de la canonisation. La seconde est une vignette peinte en 1316 ou 1317, qui se voit encore aujourd'hui sur le registre LVII du Trésor des chartes (1).

Nous désignerions volontiers sous le nom de *période de marbre* une époque de l'art statuaire que nous avons ci-dessus mentionnée : l'époque à laquelle on doit les portraits funéraires de Philippe le Hardi et des cinq derniers princes de la lignée directe des Capétiens. Cette même période succède à une autre moins riche, mais très-intéressante encore, que l'on pourrait appeler la *période de pierre*. Pendant le cours du XIIIe siècle, l'église de Saint-Denis fut reconstruite une dernière fois et mise à peu près, sous le rapport architectural, dans l'état où nous la trouvons encore aujourd'hui. En 1263 et 1264, saint Louis, patron ou seigneur temporel de la royale abbaye, fit déplacer, par suite de cette reconstruction, les dépouilles mortelles de la plupart des princes et princesses ses prédécesseurs, qui avaient été antérieurement inhumés en diverses parties de l'ancienne basilique. Ces dépouilles furent transportées dans le plan du nouvel édifice. Puis, chacune des sépultures fut accompagnée d'une statue couchée, qui fut exécutée par ordre du roi, et qui représentait en pied l'image du personnage défunt. Ces statues, sculptées d'après un mode et un ordre uniforme, étaient toutes en pierre, et la plupart d'entre elles nous ont été conservées. Voici les noms des rois compris dans cette restauration, avec la date de leur mort :

(1) Elle a été gravée en tête du tome XXI des *Historiens de France*. Il existe au même dépôt d'archives une autre effigie plus ancienne de saint Louis. Le sceau de Pierre de Chambly, qui avait été dans son enfance chambellan de ce roi, pend à une charte de 1303 (J. 633). Ce sceau, en cire rouge, d'un petit module, présente au droit pour empreinte un médaillon où l'on distingue une tête d'homme vue de face et très-fruste, avec ces mots pour légende : *Sanctus Ludovicus*.

Clovis II, mort en.	656
Charles Martel.	741
Pepin le Bref	768
Carloman, fils de Pepin	771
Louis, fils de Louis le Bègue.	882
Carloman, fils de Louis le Bègue.	884
Eudes.	898
Hugues Capet	996
Robert	1031
Louis le Gros	1137
Louis le Jeune.	1180

Un intervalle de deux générations séparait, comme on voit, le saint roi, qui fit exécuter ces ouvrages, de son bisaïeul Louis le Jeune, le dernier des princes représentés. Le troisième de ces personnages, en remontant l'ordre des temps, Robert le Pieux, mourut en 1031, plus d'un siècle avant le second, qui est Louis le Gros (1137). La date de la mort de Clovis II (656) nous reporte enfin à une distance énorme, voisine du berceau de la monarchie. Ces remarques chronologiques, jointes à l'exécution uniforme que nous avons dû signaler, suffisent pour interdire au premier abord à la critique toute idée de profit raisonnable à tirer de cette série de monuments, au point de vue iconographique. Étudiée avec l'attention qu'elle mérite, cette collection d'œuvres sculpturales nous paraît loin pourtant d'être complétement à dédaigner. L'iconographie historique, en effet, comporte et doit comporter, dans la langue des arts et de l'histoire, un sens assez étendu pour s'appliquer rationnellement encore à des ouvrages que nous n'oserions cependant décorer du titre de *portraits*, en attribuant à ce mot sa signification exacte et rigoureuse. Dans ce sens plus étendu, un monument iconographique est celui qui peut nous apprendre quelque chose, non-seulement du visage ou du physique d'un personnage, mais de tout ce qui touche à sa représentation figurée. A ce titre, et sous cette réserve, il ne me paraît pas douteux que ces statues, sculptées en 1263 et 1264, peuvent être consultées avec quelque fruit, du moins en ce qui concerne les représentations de Louis le Gros et de Louis le Jeune. Cette présomption me semble d'autant plus assurée que le costume et l'appareil royal n'ont subi, comme on sait, que peu de variations pendant la durée des XIIe et XIIIe siècles. Quant aux personnages plus anciens que comprend la série, un véritable talent, un charme artistique incontestable respirent dans ces œuvres naïves. Ce charme et ce talent, toutefois, ne nous feront pas oublier l'anachronisme de plus en plus frappant qu'elles révèlent, à mesure qu'on se rapproche du premier des personnages qu'elles embrassent. Nous ajouterons seulement qu'un anachronisme sculpté, tel que celui-ci, et daté de 1263, est lui-même un précieux document historique. Grâce à cet anachronisme,

nous apprenons, par un témoignage authentique et officiel, comment la statuaire, au temps de saint Louis, comprenait l'iconographie historique des rois de France.

Il est un troisième côté, un troisième lien par lequel ces statues se rattachent à l'iconographie. Nous avons proposé ci-dessus, pour désigner une certaine époque de la statuaire française, la dénomination de *période de pierre*. La pierre, en effet, est la principale matière sur laquelle elle s'exerce dans l'espace de temps que nous avons ainsi indiqué, tandis que le *marbre* peut servir à caractériser, comme nous l'avons dit, une période subséquente. Cette période de pierre arrive à son plus haut développement sous le règne de saint Louis, vers la fin du XIIIe siècle ; époque où l'art chrétien touche lui-même à son apogée sous un certain rapport esthétique. D'après l'étude générale des monuments archéologiques, il convient, je crois, de fixer le commencement de cette période vers la première partie du XIIe siècle ou la fin du précédent, soit de 1060 à 1108 ou à 1137, c'est-à-dire aux règnes de Philippe Ier ou de son successeur Louis le Gros. L'art, en effet, à cette époque, commence à se dégager de cette espèce de gangue qui le tenait précédemment enveloppé. Il tente avec quelque succès un nouvel effort pour marcher plus puissant et plus libre. Parmi les œuvres qui attestent la fécondité spéciale de cette période, je citerai quatre statues remarquables sculptées en pierre, puis peintes et dorées. Ces monuments, qui décoraient jadis l'abbaye de Fontevrault, nous ont été conservés. Ils représentent les quatre personnages historiques dont les noms suivent :

1° Henri Plantagenet, comte d'Anjou et roi d'Angleterre, sous le nom de Henri II, mort en 1188 ;

2° Richard Cœur de Lion, duc de Normandie, roi d'Angleterre (après Henri II), mort en 1199 ;

3° La belle et fameuse Éléonore d'Aquitaine, veuve de Louis VII, morte en 1204 ;

4° Isabelle ou Élisabeth de la Marche, comtesse d'Angoulême, femme du roi d'Angleterre Jean sans Terre, morte en 1218.

On peut juger par ces quatre ouvrages du point où l'art statuaire était parvenu, quant à la représentation individuelle des personnes. Vers le même temps, une autre circonstance, une nouveauté considérable apparaît dans l'histoire de l'art et touche trop directement à notre sujet pour que nous la passions sous silence. Parmi les rois de France enterrés à Saint-Denis, Louis VI, mort en 1136, fut le dernier de ces princes dont l'effigie funéraire ait consisté en une simple statue de pierre. Son fils, Louis VII, fut inhumé en 1181 à l'abbaye de Barbeau, qu'il avait fondée. « Adèle, l'illustre reine des Français, ainsi que nous l'apprend Rigord, historien de Philippe-Auguste, fit élever sur la sépulture de Louis VII un tombeau d'un artifice admirable. Il était composé de pierres, d'or et

d'argent, et très-industrieusement décoré d'argent, de bronze et de gemmes ou pierreries. Un tel ouvrage et d'une telle industrie, ajoute le chroniqueur, ne s'est jamais vu, depuis les jours de Salomon, dans aucun royaume (1). » La reine Adèle, troisième femme et veuve du roi de France, était sœur de Henri Ier, comte de Champagne, mort à quelques mois de distance de Louis le Jeune. Cette élégante princesse avait acquis dans sa propre famille le goût qui lui fit ériger à son royal époux ce monument somptueux. La croisade et des alliances multipliées à la cour de Constantinople avaient mis le comte de Champagne et la reine en rapport ou en contact avec le luxe et les arts de l'empire grec. Henri Ier, dit *le Libéral*, mourut en 1181, au retour de la Terre-Sainte. Il fut inhumé à Troyes, sa capitale, dans la sainte chapelle des comtes, dédiée à saint Étienne, qu'il avait fondée. Sa sépulture, élevée d'après ses dispositions testamentaires, ne ressemblait, pour ainsi dire, en rien à celles qui jusqu'alors avaient décoré la tombe des princes les plus puissants. Le monument funéraire de Henri Ier était entièrement composé, non plus de pierre, mais de bronze, d'argent et d'or gravés, ciselés, émaillés. Peu de temps après, Thibaut (fils et successeur de Henri), mort en 1201, fut enseveli auprès de son père. Blanche de Navarre, sa veuve, construisit à son jeune époux un mausolée du même genre et plus riche encore (2).

Dans l'un et l'autre de ces ouvrages, la statue du prince couché recouvrait le sarcophage. L'effigie de Henri Ier était de bronze doré; celle de Thibaut était d'argent repoussé et enrichie de pierreries. Les sépultures de Louis le Jeune et de ses trois successeurs furent faites à l'imitation de cet exemple magnifique. Philippe-Auguste, mort en 1223, Louis VIII en 1226, et saint Louis en 1270 furent inhumés successivement à Saint-Denis. Leur tombeau et celui des princes de leur famille se composaient, comme matière, de divers métaux, principalement l'argent, puis le bronze et l'or, diversement combinés. L'effigie couchée de chacun d'eux, exécutée le plus souvent en argent doré, ciselé et émaillé, en formait la décoration principale. La plupart de ces statues étaient travaillées au repoussé. Quelques rares débris de ces ouvrages, notamment ceux des deux enfants de saint Louis, nous ont été conservés. A en juger par eux seuls, ces monuments ne devraient nous inspirer que des regrets mitigés, au point de vue de l'iconographie proprement dite. Ces images n'offrent, en effet, qu'une reproduction extrêmement imparfaite et même grossière de l'effigie humaine. Mais, d'un autre côté, la singularité, la richesse, la splendeur de cet art merveilleux qui mariait ensemble toutes les res-

(1) *Historiens de France*, t. XVII, p. 8.

(2) Deux dessins coloriés de ces tombeaux, par M. Gaussen, de Troyes, figuraient à l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855, sous les nos 4,933 et 4,934.

sources de l'architecte, du statuaire, du lapidaire et de l'orfévre, sont faites pour ajouter à ces regrets une véritable amertume. Malheureusement, la valeur même, j'entends la valeur vénale et métallique de ces productions, jointe aux variations de la mode, dont l'empire s'étend chez nous jusqu'au domaine de la tombe, ont amené pour elles, de siècle en siècle, une cause sans cesse renouvelée de destruction.

Nous venons de passer en revue les monuments les plus considérables qui servirent à représenter les images des rois de France, depuis le commencement de la dynastie capétienne, ou environ, jusqu'à la mort de saint Louis. On ne connaît pas aujourd'hui un seul de ces monuments de premier ordre qui ait subsisté jusqu'à nous intact et en original. Diverses ressources, toutefois, nous restent et peuvent servir pour les restituer plus ou moins fidèlement à la pensée. Il faut mentionner, en premier lieu, sous ce rapport, les dessins de Gaignières, non point ceux de Paris, ces derniers paraissent être des œuvres de seconde main, déjà altérés et arrangés dans un certain système, mais ceux qui se conservent à la Bodléienne d'Oxford. Là se retrouve au complet l'album historique et monumental de Saint-Denis, d'après les croquis originaux et *de première main* fidèlement recueillis par les ordres de ce célèbre amateur. Il faut joindre à ce premier secours deux genres d'éclaircissements très-précieux : l'un tiré des rares débris des monuments originaux ou des analogues qui subsistent, l'autre provenant des textes authentiques où s'en trouve la description.

A la suite et au-dessous de ces ouvrages, nous devons indiquer maintenant une catégorie de monuments secondaires. Les sceaux authentiques des rois de France peuvent aussi fournir un utile secours à celui qui veut étudier l'iconographie de ces princes. A dater de la troisième dynastie, les sceaux de cire qui pendent aux diplômes prennent, au point de vue de l'art, une importance qui s'accroît comme leur dimension matérielle et comme le talent qui se remarque dans leur exécution. Les sceaux de Hugues Capet et de Robert Ier offrent les bustes de ces princes dans un module plus grand que chez les Carlovingiens ou Carolingiens. Avec Henri Ier, successeur de Robert, paraissent les sceaux dits *de majesté*, d'abord plaqués sur les actes comme par le passé, puis, sous Louis le Gros et ses successeurs, pendant à des lemnisques de parchemin ou à des lacs de soie de couleurs variées.

Ces appendices nous montrent, en effet, chacun des rois auxquels ils se rapportent, figurés sous le rapport de l'habileté, en proportion des progrès de l'art, assis sur le trône, au milieu des attributs de leur puissance et dans toute la majesté de la pompe royale. L'artiste et l'amateur de portraits ne doivent pas s'attendre à trouver dans chacune de ces figures une effigie ressemblante. A prendre les faits d'ensemble, le cas inverse est, au contraire, et de beaucoup, le plus nombreux. Quelques-

uns, cependant, surtout au XIVe siècle, tels que ceux de Louis le Hutin, spécialement, et de quelques reines, atteignent, sous ce rapport, à un degré d'intérêt ou de perfection relative très-notable. Mais il n'est aucun de ces monuments auquel on puisse refuser un prix réel, à titre de renseignements iconographiques. Les uns, en plus petit nombre, nous instruisent au sujet de la personne physique et même des traits du visage. Tous, sans exception, sont des témoins authentiques à consulter pour les attributs et les accessoires.

En ce qui touche les premiers rois de la lignée capétienne, on peut encore espérer que d'autres productions, d'autres débris échappés au naufrage du temps se révéleront à des investigations assidues, et viendront augmenter la lumière propre à éclairer ce sujet. Je signalerai, par exemple, deux peintures qui se trouvent dans un manuscrit du *British Museum* à Londres. L'une représente, dit-on, le roi Henri Ier, mort en 1060, et l'autre, Philippe Ier, son fils, né en 1052 (1). Je signalerai encore un fragment de mosaïque découvert, il y a peu d'années, dans les fouilles de Saint-Bertin, à Saint-Omer, et qui paraît offrir l'effigie de Louis VI (2).

Le cours de ces développements nous conduit à la deuxième dynastie. Arrivés à ce terme, l'histoire, envisagée au point de vue rétrospectif qui est le nôtre, ne nous montre d'abord qu'une accumulation de ruines et une aggravation croissante de désastres dans le domaine des arts. Ce n'est plus ici la période de marbre ni la période de pierre, c'est un âge de fer que nous abordons; c'est le crépuscule de la barbarie, de la nuit, du néant. Les monuments n'ont pour ainsi dire plus de variété; ils n'ont plus de suite, si ce n'est celle des sceaux plaqués sur les diplômes, figures frustes, et qui n'ont pas toujours voulu représenter le souverain régnant. Néanmoins, la race à laquelle Charlemagne a donné son nom et communiqué l'impulsion du génie fut dans son temps une race forte et puissante. Au titre de roi de France, le grand Charles joignit celui d'empereur d'Occident, et il soumit à sa domination la moitié de l'Europe. Après lui, plusieurs princes de sa dynastie portèrent aussi la couronne impériale. Tous se partagèrent ses États, sans en conserver, il est vrai, l'unité grandiose. Les Carolingiens régnèrent non-seulement en France, en Austrasie, en Aquitaine, mais en Thuringe, en Bavière, en Lombardie. Les restes mortels de quelques-uns d'entre eux reposaient à Saint-Denis. D'autres ont laissé sous de magnifiques sépultures leurs ossements à Aix-la-Chapelle, à Cologne, à Mayence, à Vérone, à Milan, et dans d'autres capitales, où ils eurent après le trône un tombeau. En dépit de la barbarie des âges dont ils furent les contemporains, en dépit des siècles qui se sont amassés sur leurs cendres, ces princes ont marqué leur règne

(1) Voyez *Bibliothèque de l'École des chartes*, 4e série, tome I, p. 123.

(2) *Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie*, t. I, p. 159 (figures).

et leur passage d'empreintes assez multipliées, assez durables pour avoir pu braver jusqu'à un certain point les injures du temps. L'effigie de Charlemagne, honorée aussi de l'auréole du saint, a subi la fortune que nous avons dite au sujet de saint Louis. Ces images hagiographiques et si multipliées du grand empereur, même par leur côté apocryphe ou légendaire, appartiennent au domaine de l'artiste et de l'historien, mais celui qui s'inquiète avant tout de la vérité peut puiser à des sources plus pures. En combinant entre eux, d'une part, les écrits d'Eginhard et d'autres historiens; puis, d'une seconde part, un certain nombre de monuments figurés, on peut, je crois, restituer le portrait même de Charlemagne, mort en 814. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède un buste, peint sur porcelaine par Constantin, qui représente ce grand homme. L'original, exécuté sur panneau et d'après nature, subsiste, dit-on, au Vatican de Rome (1). Il en est de même d'une mosaïque conservée à Saint-Jean-de-Latran, et que l'on regarde comme étant du commencement du IXe siècle. Après ces deux productions d'une si grande importance, on peut citer une statuette en bronze qui représente le même empereur à cheval. Ce monument provient du chapitre de Saint-Étienne de Metz, et appartient aujourd'hui à M. Albert Lenoir.

Diverses effigies du même personnage se retrouvent sur des bulles de plomb, sur des sceaux attachés à ses diplômes et sur quelques pièces très-rares de sa monnaie.

La renaissance ou la restauration des arts, que l'on doit à Charlemagne, se fait sentir, particulièrement à partir de son règne, dans les sceaux et les monnaies de sa dynastie. Pépin le Bref scellait ses diplômes avec une pierre antique, et cet usage se perpétua pendant des siècles parmi les princes de la chrétienté. Charlemagne suivit aussi cette pratique et se servit à cet effet d'une très-belle intaille à l'effigie de Jupiter Sérapis. Mais il fit graver en même temps un type à sa propre image, et l'employa concurremment avec l'autre empreinte pour donner aux actes de sa puissance le caractère de l'authenticité. Chacun de ses successeurs paraît avoir imité cet exemple, et leurs diplômes sont scellés tantôt à l'aide d'une antique, tantôt d'une empreinte qui représente le buste du souverain régnant, vu de profil. La meilleure effigie que nous connaissions de Louis le Débonnaire nous est fournie par un très-beau sou d'or que possède le Cabinet des Médailles à la Bibliothèque impériale. On conserve également plusieurs sceaux et bulles à l'effigie du même prince.

L'empereur Lothaire, fils de Louis le Débonnaire, fut peint l'année même de sa mort, en 855, dans un Évangéliaire exécuté pour son usage.

(1) Ce tableau, peint à la cire, est probablement l'œuvre d'un artiste grec. Je reproduis ici le jugement de M. Mérimée, qui a vu ce portrait à Rome. M. Lenormant, conservateur du Cabinet, le considère également comme tel.

Ce manuscrit existe à la Bibliothèque impériale de Paris (1). L'un des sceaux de Lothaire (2) et une intaille du temps sur cristal de roche (3), paraissent aussi reproduire son portrait.

Indépendamment de divers sceaux, bulles et monnaies, le portrait de Charles le Chauve se voit peint à différentes époques de sa vie dans les vignettes ou miniatures qui décorent plusieurs manuscrits liturgiques. Ces volumes, au nombre de quatre, ont été confectionnés et peints avec un luxe, avec une recherche tout à fait insignes, par les ordres mêmes ou en l'honneur de ce monarque. Le premier est le Psautier ou livre d'Heures propre du roi, et se conserve à Paris au Musée des Souverains. Les trois autres subsistent dans les Bibliothèques de Paris, de Munich et de Rome (4).

Après le règne de Charles le Chauve commence la décadence chaque jour plus rapide de la seconde dynastie. Les monuments iconographiques de cette période, qui embrasse environ un siècle (de 877 à 987), se ressentent visiblement de cette dégénérescence. Ils sont fournis à peu près exclusivement par les sceaux et les monnaies des derniers princes de cette dynastie.

Avec la race mérovingienne, nous entrons enfin dans cette nuit barbare à laquelle nous avons fait allusion. Onze siècles se sont écoulés sur la tombe de Chidéric III, le dernier roi de cette lignée, mort en 754. On donne l'année 436 environ pour date à la naissance de Childéric Ier, père de Clovis Ier, et l'année 481 est celle de sa mort. Depuis Théodebert Ier, si ce n'est au delà (Théodebert, qui régna en Austrasie de 534 à 548), jusqu'à Childéric III exclusivement, un grand nombre de princes mérovingiens nous ont laissé, soit des sceaux, soit des monnaies, soit l'un et l'autre, revêtus d'effigies et portant leurs noms pour légendes. On doit même ajouter que ni la rareté ni la barbarie de ces monuments ne sont en raison directe de leur antiquité. Ainsi, l'on possède plusieurs pièces de Théodebert Ier. Sa monnaie offre une imitation à peu près identique sous le rapport de l'art, une imitation, dis-je, de la monnaie qui circulait de son temps dans les Gaules, à l'effigie de l'empereur Justinien. La tête, qui revêt les triens ou tiers de sou de Childéric III, au contraire, atteint aux dernières limites de la grossièreté.

(1) Ancien fonds latin, n° 266, folio 1, verso. La miniature a été gravée dans Baluze, *Capitulaires,* 1677, tome II, page 1279; dans Montfaucon, *Monuments de la monarchie française,* tome I, planche XXVI, n° 1, et reproduite en couleurs dans les *Peintures des manuscrits,* par M. de Bastard.

(2) Collection vitrée, à la direction générale des Archives, empreinte n° 20.

(3) Voyez Martin et Cahier, *Mélanges d'archéologie,* 1848, in-4°, tome I, planche XXXI, figures E, H ; texte, page 206.

(4) Voyez la notice de ces monuments à la fin de l'article *Charles le Chauve,* dans la nouvelle *Biographie générale* publiée par MM. Didot, tome IX, colonne 820.

La décadence se fait donc sentir d'une manière frappante. Elle est en effet à peu près universelle et continue pendant cette période de la monarchie. Mais, ainsi que dans la période carolingienne, elle suit le cours des âges, au lieu de le remonter. L'image qui se voit sur la monnaie de Théodebert est, comme nous l'avons dit, celle de l'empereur Justinien. Dans les monnaies qui viennent ensuite, l'art se montre tellement impuissant et l'œuvre tellement confuse, qu'ils défient toute attribution iconographique ou individuelle quelconque. Il paraît toutefois évident que les monétaires mérovingiens, en fabriquant ces empreintes, s'attachaient à reproduire, même sous la légende de ces rois, le type impérial des monnaies byzantines, et non la tête chevelue de leurs souverains. Des sceaux, au contraire, du moins ceux de Dagobert Ier, de Sigebert II, de Thierry III, de Clovis III, de Childebert III et de Chilpéric II, qui nous sont restés, présentent tous cette circonstance des cheveux longs; signe distinctif et national, comme on sait, de la royauté mérovingienne. Du reste, sceaux et monnaies, on est contraint de l'ajouter, sont également les produits d'une barbarie qui n'a pas de nom dans la langue des arts. Cependant, j'ose le dire, ces caricatures historiques ne sont point encore absolument dépourvues de tout caractère instructif, en vue des notions dont nous poursuivons la recherche. Telles qu'elles sont, elles peuvent, on le reconnaîtra, remplacer avec avantage les figures arbitraires et de roman qui pendant trop longtemps ont rempli les cadres uniformes des collections iconographiques. La sauvagerie même, si je puis m'exprimer ainsi, qui se manifeste dans ces étranges monuments, offre à celui qui les contemple un enseignement frappant et véridique. Ils cessent pour ainsi dire d'être une imitation, une image, pour devenir à nos yeux un spécimen direct de l'état des arts et de la civilisation.

J'ai dit que les monuments les plus anciens n'étaient point les plus rares. Je ne terminerai pas ce chapitre sans toucher quelques mots d'un lot tout entier d'antiquités mérovingiennes bien connu des archéologues sous le nom de *trésor de Childéric*. En 1653, des ouvriers creusaient à Tournai les fondations d'une maison. Ils découvrirent successivement un nombre considérable d'objets antiques et précieux. L'ensemble de ces objets comprenait un squelette humain et celui d'un cheval. Des restes considérables d'armure, d'habillement et de harnachement indiquaient dans le cadavre celui d'un guerrier du premier rang et des temps les plus reculés de notre histoire. Les principaux étaient une épée avec ceinturon, garnie d'or et de pierres ou verroteries rouges serties du même métal; des abeilles d'or avec ou sans yeux, émaillées dans le même genre; une lance, une francisque; un globe de cristal; trois cents médailles d'or et d'argent antérieures à la mort de Childéric Ier, et enfin un anneau d'or dont le chaton présentait une empreinte gravée en creux. Cette empreinte, d'un travail demi-barbare, offrait l'effigie d'un jeune

homme aux cheveux longs, revêtu de la cuirasse byzantine et tenant à sa main une hampe comme celle d'un sceptre ou d'une lance : à l'entour on lisait ces mots : *Childerici regis*. On crut avoir découvert le tombeau, le trésor funéraire de Childéric Ier, père de Clovis Ier, fondateur de la monarchie française. Des mains de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, ce trésor passa dans celles de l'électeur de Mayence. Celui-ci, en 1664, en fit hommage au roi de France Louis XIV, dont il recherchait les bonnes grâces. La presque totalité de ces objets depuis lors fut conservée intacte à la Bibliothèque royale, jusqu'en 1831, époque où cet établissement fut victime d'un vol mémorable. L'anneau d'or est demeuré au nombre des objets que les recherches de la justice ne parvinrent point à recouvrer (1). Dès 1655, Jean-Jacques Chifflet, médecin érudit et sujet espagnol, décrivit et fit graver ce trésor dans un savant ouvrage, où il s'attachait à démontrer que tous ces objets, sans exception, se rapportaient à Childéric Ier, roi des Francs, inhumé à Tournai en 481. Ces conclusions, spécialement en ce qui touche l'authenticité de l'effigie que présentait l'anneau d'or, et de la légende (base de l'attribution générale), ont rencontré et comptent encore, il est vrai, des contradicteurs. La science, à l'époque où se produisit cette découverte, était presque destituée de termes de comparaison qui permissent de prononcer avec une certitude éclairée sur de tels monuments. Depuis ce temps, les lumières de l'archéologie nationale, alors dans l'enfance, se sont accrues avec ses richesses. Des armes mérovingiennes, des épées, des agrafes, des fibules et autres menus objets du même métal, du même travail et de tous points analogues ou comparables au *trésor de Childéric*, ont été successivement découverts en diverses localités de la Gaule belgique ou celtique. Une nouvelle enquête, qui devrait reviser dans son ensemble l'historique et les résultats de cette découverte, aurait aujourd'hui une réelle opportunité, et je présume, s'il m'est permis de hasarder d'avance un avis sur cette question, que les conclusions de J.-J. Chifflet sortiraient plus autorisées que par le passé de cette nouvelle épreuve.

L'iconographie doit enfin revendiquer un dernier secours moins stérile qu'on ne pourrait le penser : c'est celui des textes historiques. A côté des monuments figurés, la science possède, à partir de nos origines, de siècle en siècle ou de génération en génération, une chaîne continue de chroniqueurs, de textes originaux et contemporains de toutes les époques de notre histoire. Ces deux ordres de témoignages, les monuments d'une part et les textes de l'autre, sont propres, non-seulement à s'éclairer, à se contrôler, mais à se compléter l'un l'autre. Dès la période la plus reculée de nos annales, Grégoire de Tours nous peint ces rois mérovin-

(1) Les débris du *trésor de Childéric* se conservent aujourd'hui au Musée des Souverains.

giens, dont il fut le commensal et le familier ; il nous les peint en action, d'après nature et sous des couleurs d'une frappante vérité. D'autres écrits, tels que ceux du poëte Fortunat et de l'abréviateur ou continuateur Frédégaire, jettent aussi de précieuses lueurs sur cette époque lointaine. Il n'est pas jusqu'aux placites et autres actes de l'ordre purement diplomatique qui peuvent être consultés avec fruit, car ils concourent à fixer la chronologie et l'âge des personnages. Quant aux autres textes historiques, ils nous offrent çà et là des traits intéressants relatifs à la physionomie morale et quelquefois physique de ces personnages. Des renseignements que l'on peut appeler pittoresques nous sont fournis par ces historiens, là où les monuments figurés offrent précisément des lacunes. Ainsi, l'on ne connaît aucun débris de ce dernier genre, pas même de monnaie frappée à son nom, qui atteste la pompe royale de Clovis Ier. Cette privation ajoute un nouveau prix au passage que nous allons transcrire. Il se rapporte à Clovis, vainqueur d'Alaric, et se place sous l'année 508 : « Klod-Wig alors, se trouvant à Tours, reçut de l'empereur Anastase les lettres de consulat ; il revêtit dans la basilique de Saint-Martin la tunique de pourpre ainsi que la chlamyde et ceignit sa tête du diadème. Puis, montant aussitôt à cheval, il parcourut l'espace qui s'étend entre la porte de l'atrium de la basilique de Saint-Martin et l'église de la cité. Pendant ce trajet, il distribua de très-bonne grâce la sportule de l'avénement, en jetant de sa propre main l'or et l'argent à ses peuples assemblés sur son passage, et à partir de ce jour il fut nommé consul ou Auguste. Enfin, ayant quitté Tours, il se rendit à Paris, et là il établit le siége du royaume. » Ce passage, qui contient le programme d'un tableau d'histoire, est emprunté à Grégoire de Tours (1). Tels sont les termes dans lesquels le père de nos historiens nous représente l'inauguration, non-seulement d'un règne, mais de la monarchie française.

Nous venons de parcourir, en remontant laborieusement le cours des âges, les principaux éléments d'une iconographie historique des rois de France. Qu'il me soit permis maintenant de présenter la conclusion de mes idées sur ce sujet dans leur ordre naturel. Le recueil et l'exposition des monuments dont nous nous sommes occupés rendraient à l'art et à l'histoire un service insigne, en formant la matière d'un ouvrage qui leur manque. Cet ouvrage aurait pour titre :

Iconographie historique des rois de France, depuis l'origine de la monarchie jusqu'aux temps modernes, ou Recueil des portraits qui nous sont restés de ces personnages, reproduits d'après les originaux, et accompagné de notices historiques et autres développements.

Le livre pourrait s'arrêter, du moins provisoirement, à la fin du règne et de la vie de Louis XII (1515). Il formerait un volume in-folio de 500

(1) Livre II, chapitre 38.

ou 600 pages de texte, avec une cinquantaine de planches. Celles-ci, contenant chacune une ou plusieurs figures, reproduiraient les originaux, soit dans leur dimension naturelle, soit sur une échelle la plus grande possible. Le mode technologique de représentation devrait être approprié à la nature de ces originaux. Ainsi, pour les statues incolores, la gravure photographique (héliographie) sur acier ou sur pierre (lithophotographie) pourrait être employée avec succès. D'heureux essais, précédemment appliqués à la reproduction des médailles sur papier en relief, et teintées d'après le métal des pièces, recevraient ici un utile emploi en ce qui concerne les portraits fournis par la numismatique. Quant aux statues polychromes et aux peintures non transparentes, telles que fresques, gouaches, etc., elles trouveraient dans la chromolithographie un interprète fidèle. Enfin, pour les images translucides des vitraux, pour les délicates vignettes des manuscrits, la gravure en couleur et en taille-douce sur acier ou sur cuivre, d'après des calques photographiques, nous apporterait le secours et le service de ses ressources variées.

Le texte devrait s'ouvrir par une introduction d'une étendue appropriée à celle du sujet. L'auteur exposerait d'abord le but et l'utilité de l'ouvrage. Parcourant ensuite, dans une sorte d'examen général, les éléments historiques que cet ouvrage embrasse, il ferait connaître, comme précédents de l'œuvre, les diverses collections ou séries de représentations des rois de France sculptées, peintes ou gravées à différentes époques. Il remonterait ainsi à la galerie des statues qui couronnaient dès le XIIIe siècle le soubassement de la cathédrale de Paris. Il s'arrêterait aux principales collections gravées en taille-douce, lesquelles paraissent puisées, comme source principale, à la série des portraits qui décoraient au XVIe siècle la salle du Palais de Justice à Paris, ou grand' salle. Puis, reprenant les éléments analytiques, il tracerait l'origine et le développement de l'art du portraitiste en France. Touchant ici à des questions encore neuves et du plus grand intérêt pour les progrès de l'archéologie, il raconterait succinctement l'histoire technologique des divers arts ou procédés employés à ce dessein dans le passé, comme le monnayage, la toreutique, l'émail, le nielle, le repoussé, la glyptique des sceaux, la fonte, la sculpture sur pierre, sur bois, sur cuir, sur cire; la peinture sur verre, sur panneau, sur métal, sur parchemin, etc., etc. Il terminerait en traitant des circonstances qui, au Moyen-âge, donnèrent lieu le plus fréquemment à la confection de portraits historiques. Telles étaient les dédicaces d'ouvrages exécutés par ordre des rois et autres personnages, ou en leur mémoire, dans les églises ou ailleurs; les dédicaces de manuscrits offerts à ces mêmes personnes; les négociations matrimoniales, les offrandes de livres d'Heures entre fiancés ou époux à l'époque du mariage, les envoûtements ou sortiléges qu'on jetait sur son ennemi figuré en cire, etc. Il s'étendrait enfin tout particulièrement sur les céré-

monies et les ouvrages qui s'accomplissaient à la mort, aux funérailles et après l'inhumation des rois de France.

Comme introduction directe aux monuments, on pourrait consacrer ici un chapitre de quelques pages et une seule planche préliminaire aux effigies des empereurs qui furent reconnus en Gaule et aux chefs gaulois. La planche reproduirait par ordre chronologique les médailles de ce genre qui nous sont restées.

Le texte proprement dit se composerait d'une suite de notices rédigées dans un ordre méthodique et constant. Le lecteur y trouverait en premier lieu le nom du roi, à son rang chronologique; puis la date de sa naissance, de son avénement et de sa mort; puis le résumé de sa vie en quelques lignes, et les notions iconographiques relatives à sa personne, fournies par les textes contemporains. L'auteur, après cela, introduirait les monuments. Il en discuterait l'authenticité, la valeur historique, mettrait en lumière les résultats de leur comparaison. Il devrait s'attacher, en prenant pour modèle l'excellent ouvrage de Visconti, à guider, autant que possible, par des appréciations nettes et précises, l'artiste et le lecteur sur l'estime relative due à chacune de ces figures. L'ouvrage se terminerait par des tables propres à en rendre l'usage plus facile, plus rapide.

VALLET DE VIRIVILLE.

EXPOSITION

DES

AQUARELLISTES BELGES.

Les aquarellistes belges viennent de former une Société à l'imitation des sociétés d'artistes anglais, qui ont à la fois pour but de vulgariser les noms et les œuvres des hommes de talent, et de procurer à l'association certaines ressources.

La Société se compose de membres effectifs et de membres honoraires, résidant à l'étranger. Elle compte déjà parmi ses membres honoraires, en France : MM. Horace Vernet, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Decamps, Troyon, Gudin, Eugène Lami, Dauzats, Hippolyte Bellanger, Saint-Jean, de Lyon, Mlle Rosa Bonheur, et autres ; en Angleterre : MM. Warren, président de la Société des aquarellistes anglais, Cattermole, Harding, etc.; en Allemagne : MM. Achenbach, Hubner et Tidemand, de Dusseldorf; M. Kaulbach, de Berlin, M. Bendemann, de Dresde, M. Becker, de Francfort ; en Hollande : MM. Bosboom, D. Bles, Schelfout, de la Haye ; M. Koekoek, de Clèves, M. Rochussen, d'Amsterdam ; en Suisse : M. Calame, de Genève.

La première exposition de la Société des aquarellistes belges a été ouverte le 16 juillet, et elle sera fermée le 15 août.

L'entrée coûte 50 centimes seulement. Une liste de souscription est ouverte pour l'achat et la mise en loterie d'un certain nombre des dessins exposés. Le billet de cette tombola est de 2 fr. 50 c. Le catalogue, qui n'est pas encore complet, contient 99 numéros. On y remarque les noms de MM. Madou, président de la Société, De Keyser, directeur de l'Académie d'Anvers, Charles De Groux, Martin Kuytenbrouwer, Fourmois, Willem Roelofs, Portaels, auteur du fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Place Royale; Bossuet, Clays, Dell'Acqua, Francia, Ghémar, P. Lauters, H. Le Hon, Simonau, etc.

Au premier coup d'œil, deux talents, avec des procédés très-différents, sortent hors ligne, et pourraient se soutenir à côté des aquarellistes de tous les pays. L'un est un artiste connu depuis longtemps pour ses compositions d'une naïveté fine et spirituelle, M. Madou ; l'autre est un jeune peintre qui s'est déjà très-notablement classé dans la pléiade de la nouvelle école, M. De Groux.

M. Madou a exposé cinq aquarelles et une sépia. Le dessin à la sépia,

appartenant à M. Warocqué, est intitulé l'*Ancien Soldat*, et représente un vieux brave de paysan qui passe devant un poste de Gardes-françaises, et qui a bonne envie de se précipiter dans leurs bras. Mais sa vieille femme l'arrête, malgré Mars et Bacchus qui causent tous deux l'émotion de l'ancien soldat. C'est très-spirituel et très-gai.

Le Secret du buveur, aquarelle datée 1835 et appartenant aussi à M. Warocqué, montre un intérieur d'estaminet, et, au premier plan, un groupe de deux hommes dont l'un parle à l'oreille de l'autre. Les fonds sont très-harmonieux.

Trois autres aquarelles appartiennent à M. Deman de Lennick : *l'Ami du campagnard*, daté 1850 ; une seule figure assez grande, paysan assis et conversant avec son chien couché à ses pieds ; fond de cuisine avec une cheminée et divers ustensiles ; — un *Intérieur d'hôtellerie ;* beaucoup de figures ; deux groupes principaux ; à droite un cavalier et une dame, en robe jaune, assis près d'une table ; au milieu, l'hôtelier, qui prend son enfant dans un berceau et l'élève en l'air avec une jovialité toute paternelle ; — une *Kermesse flamande*, datée 1842, et d'une finesse exquise ; composition très-compliquée, avec une foule de buveurs et de promeneurs de toute classe ; on y admire un gentilhomme debout dans le costume du XVIIe siècle, et des groupes de petits personnages qui rappellent Teniers et les maîtres les plus spirituels de l'ancienne école.

Enfin la cinquième aquarelle de M. Madou, intitulée *l'Arrestation*, a presque l'importance d'un tableau. Les figures, au nombre de sept ou huit, sont d'assez grande proportion. C'est un homme du peuple qui se débat entre des soldats armés pour ne pas se laisser conduire dans la prison dont on voit au fond la porte sombre ; à droite, le guichetier aimable et souriant, ses clefs en main, cause avec le chef de la bande du guet. Les têtes sont excellentes, les attitudes très-naturelles, la couleur d'une harmonie très-vigoureuse. Ce dessin et la *Kermesse flamande* surtout se vendront cher, quand on les retrouvera dans un ou deux siècles.

Si M. Madou tient un peu de Teniers, M. De Groux a une inspiration toute moderne. Il a quelque chose du sentiment original et du caractère de M. Decamps. Il aime les expressions énergiques et profondes, et il sait les traduire avec une force très-singulière. Comme pratique, ses aquarelles arrivent au ton et à l'effet de la peinture à l'huile ; car il procède par grands plans, larges et solides, et l'on pourrait presque dire qu'il empâte la couleur à l'eau. Il y gagne de beaux contrastes, mais il y perd un peu de finesse, et l'inconvénient de cette manière est d'alourdir quelquefois les accessoires et les fonds. Son *Retour du bal*, effet de nuit, un pierrot et sa compagne qui s'arrêtent devant un enfoncement de porte gothique sous laquelle est couché un pauvre dans une ombre trop impénétrable, manque de légèreté et de transparence. L'obscurité nocturne a sa gamme de dégradation comme la lumière. Ne dit-on pas le clair-obscur ?

L'Offrande représente une jeune paysanne, vue de profil, qui allume un cierge en *ex-voto* dans un coin de chapelle; derrière elle, une vieille, encapuchonnée de bleu, et tenant par la main un petit garçon tout vêtu de rouge, vient aussi apporter son offrande. Les figures sont très-grandes et d'un caractère très-sérieux. C'est modelé en maître, et d'un ton extrêmement robuste. Le malheur est seulement que le sujet rappelle trop une composition analogue de M. Leys, dont la peinture et le dessin furent exposés dans les salles du Jardin botanique. M. De Groux n'y a point songé sans doute; car il nous semble peu enclin à l'imitation de qui que ce soit. Et il a bien raison : on n'est véritablement artiste qu'à la condition de n'imiter personne, et de trouver tout en soi-même, pensée et forme.

La troisième aquarelle de M. De Groux, une *Vitrine de changeur*, appartenant au chevalier de Knyff, est excellente et irréprochable de tout point. Personne ne ferait mieux. Une vieille paysanne et son jeune garçon, qui arrivent de leur campagne à la ville, sont arrêtés devant un étalage de pièces d'or. De profil tous les deux. La vieille en avant, et penchée jusqu'à toucher la vitrine, a une expression d'avidité mêlée d'étonnement; ses traits maigres et crochus semblent s'agiter comme les pinces d'un crabe. Le jeune garçon, engoncé dans une belle veste bleue, tient par derrière son paquet noué dans un mouchoir de couleur; il a une casquette verte un peu retroussée pour bien voir; il ouvre de grands yeux et une bouche naïve. Son idée n'est pas la même que celle de la grand'-mère. On sent qu'il a une révélation confuse de tout ce qu'il pourrait se procurer de jouissance avec ces tas d'or. Retourne au village, mon ami! tout cela n'est pas sain pour les âmes pures comme la tienne. Il n'y a pas besoin de monnaie pour se promener le dimanche dans les prés avec la gentille Suzanne.

Le talent de M. De Groux, un peu abrupt et sauvage à son commencement, ce qui est toujours de bon augure, prend aujourd'hui plus de distinction dans ses types et dans son dessin. Il a tout ce qu'il faut pour devenir un des meilleurs peintres de la Belgique, à côté de M. Leys, de M. Stevens l'aîné, et de quelques autres, sans parler de M. Gallait et de M. Wiertz.

Les paysagistes belges ont aussi exposé des aquarelles très-recommandables : M. Martin Kuytenbrouwer, *une Clairière*, avec un beau chêne à droite, des terrains roux, et une lumière bien distribuée; M. Roelofs une *Vue de Hollande*, d'une exécution libre et adroite; M. Ghémar, des études prises en Écosse, vivement et grassement exécutées; M. Fourmois, des *Animaux au pâturage*, où malheureusement les animaux et les figures ne sont pas à leur plan, faute d'une juste dégradation de lumière dans les terrains; M. Le Hon, de petites marines, d'un gris assez fin; M. Clays, des plages et des ports; M. Lauters, des vues de Mariemont, qui ont de

la solidité; M. Francia, dix marines, un peu trop pareilles, quoiqu'elles soient prises en Angleterre, en Écosse, en Irlande, en Hollande, en France, tous pays qui ne se ressemblent point; M. Toovey, divers paysages qui rappellent la manière des aquarellistes anglais.

M. Bossuet a quatre vues d'architecture, plus savantes qu'artistes; M. de Keyser, un *François Ier et Diane de Poitiers*, daté 1844; M. Dell'-Acqua, un *Souvenir de Trieste*, avec plusieurs types des diverses races qui fréquentent le port; MM. Eeckhout père et fils, chacun un petit sujet de genre; M. Portaels, un *Campement au désert*, avec des figures correctement dessinées; M. Simonau, des *Intérieurs d'église*, assez vigoureux, mais un peu lourds; M. T'Schaggeny, de grands *Animaux* qui sont trop petits, et faibles; M. Wheelwright, des copies de plusieurs tableaux des maîtres les plus illustres, Corrége, Rubens, Rembrandt : l'*Antiope*, du Musée de Paris; la *Communion de saint François*, du Musée d'Anvers; la *Bethsabée*, de Rembrandt, etc. Toutes ces reproductions sont proprement exécutées; mais, hélas ! comment copier ces incomparables coloristes avec de l'eau claire, un peu teintée de pâles nuances?

Une aquarelle non cataloguée représente trois petits garçons qui fument, couchés dans la campagne; l'un d'eux vu de face, la tête dans la demi-teinte sous un chapeau de paille, les lointains avec des groupes de figurines, les premiers plans bravement traités, tout cela annonce un talent original. L'auteur, tout jeune, à ce qu'on dit, M. Van Seben, sera un peintre.

Des artistes français, il y a peu de chose. Le *Cromwell*, de M. Paul Delaroche, n'est pas venu, quoiqu'il soit catalogué. M. Dauzats a l'*Intérieur de la mosquée de Cordoue*, assez fin, trop fin, grêle et mince; M. Hippolyte Bellangé, un des *braves* de sa grande armée, assez commun, trop commun; M. Lapito et M. Ouvrié, des paysages... comme ils savent les faire; heureusement que ces noms-là ne comptent point parmi les paysagistes français, les plus habiles de l'Europe; M. Valerio, une *Femme Tsigane de Servie*, qui ne manque pas de caractère; M. Saint-Jean, de Lyon, une *Étude de pavots*, datée 1839, d'un faire très-ample et d'une belle exécution.

Des Hollandais, il y a deux maigres *marines* de M. Schelfhout et trois *intérieurs* de M. Bosboom, qui sont excellents.

On annonçait deux *marines* de M. Achenbach qui a beaucoup de réputation à Dusseldorf. Il n'en est venu qu'une toute petite, datée 1848. Mais ce croquis rapide, mouvementé, fin de ton, et qui doit avoir été fait d'après nature, accuse une main très-exercée et un véritable sentiment. Tous les tableaux peints que nous connaissons de M. Achenbach ne valent pas ce petit morceau de papier, large comme la main.

M. Calame n'a aussi envoyé qu'un seul paysage : *Site du canton de Berne*. Cela ne fait aucun tort aux paysagistes belges. F.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Le trésor des sultans. — Jugements en matière d'art. — Les collections publiques de Paris. — Un tableau de Van Dyck. — La statue de Laurent Coster. — Exposition à Maestricht. — La galerie de lord Oxford. — Nécrologie, etc.

⁂ Le *Moniteur français* a publié ces curieux détails sur les richesses que renferment le trésor de Constantinople et les différents kiosques élevés par les aïeux du sultan dans l'enceinte du sérail :

« Le kiosque de Bagdad, charmante construction, qui date du sultan Amurath IV, s'élève sur le point culminant du vieux sérail. L'imagination ne saurait rien enfanter de plus gracieux et de plus élégant que ce kiosque, dont la splendeur donne une idée de la richesse et du luxe de Constantinople au XVIe et au XVIIe siècle. Il est revêtu, à l'extérieur et à l'intérieur, de plaques de faïence vernissée, appelée dans le Levant *kiachi*, et dont les belles se fabriquaient autrefois dans la ville de Kachan, en Perse.

« Toutes les portes, les volets et les armoires sont en bois de cyprès incrusté d'écaille, d'ivoire et de nacre, formant les plus élégantes arabesques. Le plafond de la coupole est couvert de légers dessins en or sur un fond de vermillon dont le temps n'a pas altéré l'éclat. Au-dessus des deux angles, où se trouvent placés les divans, le plafond est couvert de dessins et de dorures dont la délicatesse et l'harmonie rappellent les mosaïques les plus fines...

« Jusqu'à ces dernières années, le trésor privé des sultans était entassé dans des coffres rangés dans des caves de construction byzantine. Aujourd'hui une partie des merveilles que renferme le trésor peut être contemplée par les personnes autorisées à les visiter. L'attention est tout de suite attirée par le trône de Kei-Kaous (sultan de Koniath, 1245), qu'entouraient des tentures brodées en perles et en émeraudes, aujourd'hui exposées dans des vitrines. Ce siége en argent, recouvert de l'émail le plus soigné et des dessins les plus gracieux, reproduit la forme des trônes des anciens rois de Perse tels que les représentent les vignettes des anciens manuscrits : il est recouvert d'un tapis de brocart, et les coussins sont en velours rouge brodé de perles et de pierres précieuses. On remarque dans l'armoire voisine le bouclier et le sabre que portait le sultan Amurath, lors de sa rentrée triomphale à Constantinople, après l'expédition de Perse. Ces armes sont en or et éblouissantes de diamants.

« A côté se trouve la boîte qui renfermait le Coran et que le sultan

Suleyman portait pendant ses campagnes. Le dessus est couvert de pierres précieuses, parmi lesquelles on distingue une turquoise en forme d'amande, de la longueur de deux pouces sur une largeur de deux doigts. A l'extrémité du cordon qui servait à suspendre cette boîte est fixée une émeraude de la grosseur d'un œuf de poule. Une autre armoire renferme les aigrettes que les sultans mettaient autrefois sur leurs turbans, les jours de cérémonie.

« Les émeraudes, les rubis et les diamants des plaques sont d'une dimension et d'un éclat qui excitent l'étonnement, et l'on peut affirmer que l'on trouverait en Europe peu de joyaux qui puissent être comparés à ceux qui ont été laissés par les anciens souverains de la famille des Osmans. Nous ne nous étendrons pas plus longtemps sur toutes ces richesses. Il nous suffira de citer encore les coupes en jade, les vases de Chine, les anciennes étoffes, les masses d'armes en métaux précieux, les carquois et les armes modernes, ainsi qu'une nombreuse collection de pendules du XVIIe siècle, présents des souverains de l'Europe... »

Le *Moniteur* mentionne encore « la bibliothèque du sérail, construite par le sultan Ahmed, et qui renferme une réunion de manuscrits orientaux que l'on chercherait vainement ailleurs; puis l'ancienne salle du trône, dont le baldaquin et la cheminée sont recouverts de plaques d'argent niellé, dans lesquelles on a enchâssé des turquoises, des agates et des grenats. »

⁂ Les ventes publiques faites par l'entremise des commissaires-priseurs sont souvent onéreuses aux vendeurs; c'est une vérité que nous nous proposons de mettre prochainement dans tout son jour. En attendant, nous enregistrons le fait suivant, judiciairement prouvé. On lit dans *le Droit :*

« Une affaire extraordinaire, pénible dans les détails et dans le fond, se déroulait, le 9 juillet, devant le tribunal correctionnel.

« Mademoiselle Journet, artiste peintre, occupait, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, un appartement du prix modique de 380 fr. Une maladie d'yeux vint interrompre son travail, et peu à peu la gêne s'introduisit chez elle; elle ne put payer son terme, et son propriétaire poursuivit la vente.

« Cette vente eut lieu le 8 février dernier, et il s'y passa des faits qui ont amené la plainte de mademoiselle Journet et la comparution, devant le tribunal, du sieur Gautherot, crieur. Le désordre, était-il dit dans la plainte, était complet; tout le monde parlait à la fois; les lots étaient faits sans aucun choix, les bijoux mêlés avec le linge. Le commissaire-priseur ne faisait rien pour arrêter le désordre; il répondait même aux observations de mademoiselle Journet, réclamant un meilleur classement des lots, en la menaçant de la faire sortir.

« Mademoiselle Journet se plaint aussi de ce que des bijoux en or ont disparu. M. Scellier, le commissaire-priseur chargé de la vente et appelé devant le tribunal comme témoin, soutient au contraire qu'il n'y avait que des bijoux faux; mais des témoins ne sont pas d'accord avec lui sur ce point. Ils signalent aussi un coffret curieux, qui avait été, au commencement de la vente, posé sur le bureau, et qu'il a été impossible de retrouver, quoiqu'il n'ait pas été vendu.

« M. Scellier prétend que ce coffret valait 3 ou 4 fr.; mais un témoin l'estime 100 fr., et un autre témoin, un marchand brocanteur, l'estime à un prix beaucoup plus haut.

« Mademoiselle Journet avance encore que l'on a vendu pour des sommes ridiculement minimes, pour 3, 4 ou 5 fr. des tableaux flamands.

« M. Scellier, lui, prétend que ces tableaux étaient sans aucune valeur, de véritables barbouillages. Quant aux tableaux faits par mademoiselle Journet, c'était de la couleur sur de la toile, pas autre chose.

« Mademoiselle Journet lui répond qu'elle a obtenu une médaille d'or qui ne se donne pas habituellement pour des barbouillages.

« Quoi qu'il en soit, le crieur Gautherot, étant convaincu d'avoir mis dans ses poches des bijoux et des mouchoirs de batiste garnis de dentelles, est condamné à un an de prison et 100 francs d'amende.

« Il faut ajouter que des marchands s'étaient entendus, comme il le font trop souvent, et que plusieurs avaient reçu de l'argent pour ne pas surenchérir. *Ils en ont fait l'aveu.* »

Qu'est-il advenu de ces marchands et du commissaire-priseur M. Scellier? le compte rendu n'en dit rien.

⁂ M. Pertinatti, peintre et restaurateur de tableaux, a vendu à M. de Villars deux tableaux qu'il attribuait à l'Albane et au Dominiquin, représentant l'un *des Amours endormis et désarmés*, et l'autre *Vénus et Vulcain*. Le prix fixé à 3,000 fr. a été payé au moyen de 2,100 fr. en espèces, et de trois tableaux donnés en échange.

Aujourd'hui M. de Villars s'est aperçu que ses deux tableaux n'étaient que des copies, puisque les originaux sont au Musée du Louvre; il a fait assigner son vendeur en résiliation de la vente et en restitution du prix payé.

M. Pertinatti décline la compétence du tribunal, attendu qu'il n'a jamais eu la pensée de vendre pour 3,000 fr. un Albane et un Dominiquin, qui valent dix fois cette somme, et que M. de Villars n'a pas dû s'y tromper.

Après avoir entendu les plaidoiries, le tribunal a condamné Pertinatti à la restitution demandée, par ces motifs qu'il fait ordinairement le commerce de tableaux, et que dans l'espèce il a fait acte de commerce; que, au fond, il est constant, ainsi qu'il le reconnaît lui-même, que les tableaux

ne sont que des copies, et que c'est à tort qu'ils ont été vendus comme émanant de maîtres.

Ce jugement renferme plusieurs enseignements à l'adresse des amateurs.

⁂ La célèbre collection de dessins, connue sous le nom de collection *Valadi* de Milan, a été achetée 34,000 francs pour le Musée du Louvre. Elle comprend une très-grande quantité de dessins des maîtres primitifs des écoles florentine, bolonaise ou milanaise, et six dessins de Léonard de Vinci, qui sont de la plus belle conservation.

⁂ Un ancien chirurgien militaire a fait don à la Bibliothèque nationale de Paris d'un portrait de Jean Gutenberg, admirablement peint de son vivant, entre l'âge de soixante à soixante-cinq ans. Les yeux, vert de mer, petillent d'intelligence. Il est coiffé d'une toque noire à oreillons rabattus, et vêtu d'une houppelande noire aussi. C'est un trésor pour la Bibliothèque : aussi l'a-t-elle placé dans la galerie du Parnasse, près de l'entrée du cabinet des Médailles.

⁂ On décore, en ce moment, de sculptures représentant des aigles aux ailes éployées le centre des quatre bas-reliefs placés sur l'attique de l'arc de triomphe du Carrousel. Ce monument valut à MM. Percier et Fontaine, qui l'exécutèrent, le grand prix au concours décennal de 1810. Il fut élevé à la gloire des armées françaises par décret impérial du 28 février 1806.

⁂ D'après le projet adopté pour la décoration du pont de l'Alma, les quatre piles du pont recevront chacune une statue représentant un soldat des nations qui ont pris part à la bataille de l'Alma. Ces divers sujets de sculpture ont été mis au concours.

⁂ Dans un livre de voyage, récemment publié à Bruxelles, et intitulé : *En Ardenne*, nous trouvons cette description d'un tableau de Van Dyck, à Saint-Aubin de Namur : « Saint-Aubin n'a rien de particulier, ni comme architecture, ni comme décoration intérieure ; mais il possède un tableau de Van Dyck, qui peut compter parmi les plus beaux de ce maître. C'est un Christ en croix, vu de trois quarts et tourné à droite ; au pied de la croix est affaissée la blonde Magdelaine, en robe jaune, et vue de dos ; à droite, la Vierge, en robe bleue, les bras étendus ; et près d'elle, saint Jean, debout et presque de face : tous ces personnages, de grandeur naturelle ; à gauche, un petit groupe de bourreaux et de cavaliers, qui s'en va. On sent l'influence de l'école vénitienne dans cette œuvre splendide et vigoureusement colorée, qui doit avoir été peinte par Van Dyck en Italie, ou plutôt peut-être à son retour de Gênes en 1625. C'est superbe,

et ceux de nos artistes qui ne connaissent point ce tableau feraient bien d'aller, tout exprès pour le voir, à Namur. »

⁂ Laurent Coster vient d'avoir sa fête à Harlem, comme Martens a eu la sienne à Alost. La statue de Coster a été inaugurée en grande pompe, le 16 juillet. Indépendamment de la cérémonie de l'inauguration, on a ouvert une exposition unique dans son genre : c'est une collection de livres et de productions typographiques qui sont en quelque sorte les témoignages survivants de la prétention de Harlem à l'invention de l'imprimerie.

La statue de Laurent Coster est due au ciseau de M. Louis Royer et se distingue favorablement du bronze informe qui est censé représenter le roi Guillaume II sur la place du Buitenhof à la Haye. Coster est représenté appuyé contre un arbre, le pied droit en avant et dans une attitude légèrement inclinée. De la main droite il montre la lettre *A*, tandis qu'il tient dans la main gauche un livre fermé. La figure a une expression sérieuse et ne manque pas de poésie. La statue, au reste, est conçue dans un style sévère, auquel se prêtait particulièrement le costume de l'époque. Elle a été coulée avec succès dans la fabrique de MM. L. J. Enthoven et compagnie, de la Haye.

En même temps, M. S. G. Ellion, d'Amsterdam, a frappé une médaille commémorative qui représente, sur la face, la réduction de la nouvelle statue et, sur le revers, le soleil qui perce les brouillards, avec l'inscription : *Dispulsis nebulis fulget illustrior. Inaug.* XVI *Juli* MDCCCLVI.

⁂ Une exposition, qui brille plus par le mérite que par le nombre des œuvres, est ouverte en ce moment dans les salles de l'hôtel de ville de Maestricht. Le catalogue mentionne 164 tableaux, bas-reliefs, aquarelles et lithographies. La direction de l'exposition est confiée au général de Ceva, connu par la part active qu'il a prise à la formation de la célèbre galerie du roi de Hollande Guillaume II, et par ses relations avec le peintre français Decamps.

L'exposition de Maestricht compte plusieurs toiles remarquables. Anvers est représenté par MM. N. De Keyser, P. Kremer, J. Moerenhout et E. Linnig; Bruxelles, par MM. Eeckhout, Severdonck, T. Schaepkens, David De Noter et Jones; la Hollande, par ses meilleurs artistes, MM. Koekoek, Schelfhout, Waldorp, Ten Kate, Bakhuizen, Hoppenbrouwer et Kruseman.

Pendant les fêtes offertes par la ville aux étrangers, un grand nombre d'amateurs ont visité le Salon. La foule s'arrêtait surtout devant la toile de M. De Keyser représentant *les Glaneuses*, devant les marines de M. Waldorp, les paysages de MM. Koekoek, Schelfhout, Hoppenbrouwer, et devant le beau portrait d'homme de M. T. Schaepkens.

En sculpture, les bas-reliefs exécutés par un campagnard limbourgeois, M. S. Langher, attiraient beaucoup l'attention.

Plusieurs cadres d'aquarelles et de lithographies rappelaient les superbes monuments religieux de la ville de Maestricht, publiés par le peintre-archéologue A. Schaepkens dans ses grands ouvrages sur l'art monumental du Moyen-âge.

⁂ *L'Indépendance belge* raconte que *le Marché aux chevaux* de mademoiselle Rosa Bonheur fut acheté 40,000 francs, il y a trois ans, par un Hollandais qui l'a emporté en Angleterre pour en faire une exposition publique. Cette exhibition lui a produit 400,000 francs, c'est-à-dire dix fois le prix de son achat.

⁂ La magnifique galerie de lord Oxford a été vendue à Londres, au commencement de juillet. On y remarquait : *Deux Vues de Venise*, par Canaletto, vendues 13,350 francs; des *Musiciens italiens*, par Lingelbach, 1,120 fr.; *Deux Enfants de paysan*, un petit garçon et une petite fille, l'une des meilleures compositions d'Opie, 8,500 fr.; *Deux Amateurs jouant le marchand de Venise*, par Zoffany, 3,500 fr.; un *Paysage classique*, par sir Charles Eastlake, 4,250 fr.; un *Paysage italien*, par Berghem, 11,750 fr.; *la Glorification de la Vierge*, par Giovannilo Espagno (l'Espagnolet-Ribera?), œuvre d'une grande beauté, achetée par la National Gallery, 15,500 fr.; un *Juif converti*, par Rembrandt, 3,500 fr.; une *Marine*, effet d'orage, par Ruysdael, 7,500 fr.; un *Paysage*, par de Koning, tableau qui a fait partie de la galerie du comte de Pourtalès, 9,750 fr.; *le Christ succombant sous le poids de sa croix*, par Murillo, 17,250 fr.; *le Mariage de sainte Catherine*, par Sassoferrato, superbe tableau, 25,650 fr.; *Paysage avec un coche*, par Rembrandt, 31,750 fr.; *la Vision de saint Jérôme*, par le Parmesan, 80,000 fr., acheté par la National Gallery; *l'Arc-en-ciel*, paysage par Rubens, 113,750 fr. On assure que le roi George IV avait offert à lord Oxford, de ce chef-d'œuvre, 150,000 fr.

⁂ Les chefs-d'œuvre de peinture, qui faisaient à Venise le principal ornement de la galerie Manfredini, ont été achetés par un Anglais, pour être transportés dans sa patrie. Ils sont au nombre de quinze; il s'y trouve des tableaux de Titien, Giorgione, Bellini, Bartol. Veneziano, Rembrandt et autres.

⁂ M. Hippolyte Bonnardel, statuaire, élève distingué de l'école française à Rome, vient de mourir, âgé de trente-deux ans, à la Villa Médicis. M. Bonnardel est l'auteur du groupe représentant *le Christ sur les genoux de sa mère*, qui a été fort remarqué à l'exposition des travaux des élèves de Rome.

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE [1].

II

ALEXANDRE ROSLIN.

(SUITE ET FIN) (1).

Nous avons interrompu Diderot après son rude examen du tableau capital de Roslin ; voici ce qu'il disait des autres œuvres du Suédois exposées en 1765 :

« 78. *Une tête de jeune fille*. Cet essai des pastels à l'huile ne me déplaît pas. Cette manière de peindre est vigoureuse; cela tiendra mieux que cette poussière précieuse que le peintre en pastel dépose sur sa toile, et qui s'en détache aussi facilement que celle des ailes du papillon.

« 79. *Autres portraits*. Les autres portraits sont communs, pour ne rien dire de pis. Nulle transparence : ces emprunts imperceptibles, cette dégradation délicate d'où résulte l'harmonie, ne vous y attendez pas ; ils sont d'une couleur (je ne dis pas d'un coloris) entière; c'est du rouge et du plâtre... — Nos deux Dames de France, bien engoncées, bien roides, bien massives, bien ignobles, bien maussades, bien plaquées de vermillon, ressemblent supérieurement à deux têtes de coiffeuses, surchargées de graines, de chenilles, d'agréments, de chaînettes, de points, de soucis d'hanneton, de fleurs, de festons, de toute la boutique d'une marchande de modes ; ce sont, si vous l'aimez mieux, deux grosses créatures en chasuble, qu'on ne saurait regarder sans rire, tant le mauvais goût en est évident. » (*OEuvres de Denis Diderot*. Paris, Brière, 1821. *Salons*, t. Ier, p. 206-213.)

Après le bouillant Diderot, le jugement d'un autre contemporain vous paraîtra de glace. *Lettres à M. *** sur les Peintures, les Sculptures et les Gravures exposées dans le Sallon du Louvre en* 1765 (par Mathon de la Cour), p. 38-39 :

(1) Voir la livraison d'août.

« M. Roslin, peintre de portraits, a fait exposer un grand tableau, qui représente un père de famille arrivant dans sa terre, où il est reçu par des enfans, dont il est tendrement aimé. On y voit les portraits de cette famille respectable. J'applaudirai toujours aux efforts que l'on fera pour éviter la monotonie des portraits. L'ouvrage de M. Roslin a de la beauté. Mais on y souhaiteroit plus de chaleur dans la composition, et plus de force et d'harmonie dans le coloris. On a exposé plusieurs autres portraits de M. Roslin. Ce peintre est, sans doute, un des meilleurs que nous ayons dans son genre; il a un coloris vigoureux, une touche savante; il traite bien les draperies; on a remarqué, dans un de ces portraits, un bouquet et une étoffe brochée d'argent de la plus grande vérité. Le seul conseil qu'on pourroit lui donner, c'est celui de Socrate à un de ses disciples, de *sacrifier aux Grâces.* »

Salon de 1767 : — Nos 46. Le portrait de madame la marquise de ***, avec un déshabillé du matin. Tableau de 4 pieds 6 pouces sur 3 pieds 6 pouces. La figure est de proportion de demi-nature. — 47. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Diderot, *Salon de* 1767. — *Salons,* t. II, p. 251-253 :

« *Perronneau.* — 45. *Un portrait de femme.* On en voit la tête de face, et le corps de deux tiers. La figure est un peu roide et droite, fichée comme elle l'aurait été par le maître à danser; position la plus maussade, la plus insipide pour l'art, à qui il faut un modèle simple, naturel, vrai, nullement maniéré, une tête qui s'incline un peu, des membres qui s'en aillent négligemment prendre la place ordonnée par la pensée ou l'action de la personne... L'épaule est prise si juste qu'on la voit toute nue à travers le vêtement et ce vêtement est à tromper. C'est l'étoffe même pour la couleur, la lumière, les plis et le reste; et la gorge, il est impossible de la faire mieux; c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée, placée à merveille, et peinte, il faut voir! — Le portrait de Marmontel pourrait bien être du même artiste. Il est ressemblant, mais il a l'air ivre, ivre de vin, s'entend; et l'on jurerait qu'il lit quelques chants de sa *Neuvaine* à des filles. Le bleu fort de ce mouchoir de soie qui lui ceint la tête est un peu dur et nuit à l'harmonie. La plupart des portraits de Perronneau sont faits avec esprit. Celui de Marmontel est de Roslin.

« *Drouais, Roslin,* etc., 46, 47, etc. *Portraits, études.* Entre

tous ces portraits rien qui arrête. Un seul excepté qui est de Roslin, et que je viens d'attribuer à Perronneau, c'est celui de cette femme, dont j'ai dit que la gorge était si vraie qu'on ne la croirait pas peinte ; c'est à inviter la main comme la chair : la tête est moins bien, quoique gracieuse et faisant bien la ronde bosse ; les yeux étincellent d'un feu humide ; et puis une multitude de passages fins et bien entendus, un beau faire, une touche amoureuse.

« Celui de madame de Marigny est assez bien entendu pour l'effet, d'une couleur agréable ; mais la touche en est molle ; il y a de l'incertitude de dessin ; la robe est bien faite ; la tête est tourmentée ; la figure s'affaisse, s'en va, ne se soutient pas ; elle a l'air mannequiné ; les bras sont livides et les mains sans forme ; la gorge plate et grisâtre ; et puis sur le visage un ennui, une maussaderie, un air maladif qui nous affligent. »

Bachaumont disait cette année-là dans ses *Mémoires secrets de la République des Lettres* : « MM. Peronneau, Roslin, Drouais le fils sont en possession de nous enrichir de portraits. On remarque dans ceux du second, madame la marquise de Marigny... »

En 1769, Roslin, nommé par l'Académie, dans la séance du 31 octobre 1767, conseiller, « à la place de M. Massé, décédé, » exposait :

Nos 39. Le portrait de M. l'archevêque de Reims, grand-aumônier de France. Tableau de 6 pieds sur 4. — 40. Le portrait de M. Bertin (1), ministre. Tableau de 4 pieds 6 pouces, sur 3 pieds 6 pouces. — 41. Une dame appuyée sur son clavecin ; près d'elle son mari, et son beau-frère M. le chevalier Gennings. Tableau de 4 pieds 6 pouces sur 8 pieds 6 pouces. — 42. Le portrait de madame Guesnon de Ponneuil (2) en habit d'Africaine. Tableau de 2 pieds sur 1 pied 8 pouces. — 43. Plusieurs portraits sous le même numéro. — 44. Une tête de femme ajustée à la Polonaise. — 45. Un tableau représentant le buste en bronze de feu M. l'abbé Gougenot. — 46. Deux têtes, études de caractères.

(1) On en a une bonne gravure sous laquelle on lit : *Henri-Léonard-Jean-Baptiste Bertin, commandeur des Ordres du Roi, ministre et secrétaire d'État. Offerebat Augustus Ludovicus Bertin ab uxore nepos. — Roslin pinx. — R. Gaillard sculp.* — Le personnage est assis près d'un bureau ; il est tourné vers la gauche.

« Ministre citoyen, courtisan laboureur,
Bertin, la bienfaisance avec toi semble assise. »

(*L'Exposition des tableaux du Louvre faite en l'année* 1769, par M. de Camburat.)

(2) Appartient aujourd'hui à madame de Sampayo, à Paris. C'est un portrait en buste, comme le dit bien d'ailleurs la proportion donnée par le livret.

Diderot nous manque ici. On ne possède de son Salon de 1769 qu'un fragment où ne se trouve point le jugement des ouvrages exposés cette année-là par Roslin. Voici ce qu'en disait Bachaumont dans sa seconde *lettre* de 1769 : « M. Roslin se remarque de plus en plus par la richesse et l'ondoyant de ses étoffes. Le portrait de M. l'archevêque de Reims, grand aumônier de France, est saillant. La ressemblance austère de la figure et les détails des vêtements attirent tour à tour les connoisseurs. Le feu qui sort des yeux du prélat rend à merveille ce zèle brûlant de la Maison du Seigneur dont sans doute il est dévoré et qui répand sur le reste du visage la maigreur et la macération. On retrouve dans le tableau représentant M. Bertin ministre, la mansuétude de son caractère et la tranquillité de son âme. Une dame appuyée sur son clavecin, ayant son mari près d'elle et son beau-frère M. le chevalier Gennings, forme un groupe historié d'une grande magnificence. Le velours ponceau de l'habit du chevalier inviteroit à le toucher, s'il étoit à la portée de la main. »

Mêmes éloges de l'auteur des *Sentiments sur les tableaux exposés au Salon* (1769) : « On voit avec un plaisir extrême, dans le portrait de M. l'archevêque de Reims, par M. Roslin, ce degré juste de tons qui rend si bien le local de la chair avec des lumières et des demi-teintes fraîches et empâtées. Quel heureux talent de donner à chaque chose cette vérité qui lui est propre, sans fatigue, sans lourdeur, avec ce fini nécessaire et ces négligences dans les ombres, que le sentiment place à propos et qui contribuent à faire un tout parfait. Cette jeune fille du n° 43 est peinte et coloriée avec toute la fraîcheur et la finesse qu'exige la candeur de cet âge tendre. Il a sçu voir dans la personne en Polonoise des teintes plus solides et plus fermes, quoique aussi fraîches, qui annoncent un âge plus fait. Cette diversité de moyens de voir et de rendre est une finesse de l'art acquise par l'étude constante et précise de la nature. »

En 1771 : — N° 45. Gustave, roi de Suède, dans son cabinet d'étude, s'entretenant sur des plans de fortifications, avec les princes Charles et Adolphe-Frédéric ses frères. Tableau de 6 pieds 6 pouces de large, sur 5 pieds de haut.

Cette composition dont l'auteur des *Tablettes de Renommée* se souvenait encore, vingt ans après, comme d'un « superbe tableau, » est aussi l'un des rares ouvrages qui soient allés de notre

artiste dans sa patrie. Ekmarck, dans son *Guide de l'étranger à Stockholm,* cite, n° 1188, « le portrait de Gustave III avec ses frères, de Roslin, » comme étant conservé au palais royal de Gripsholm.

L'Ombre de Raphaël, ci-devant peintre de l'Académie de Saint-Luc, à son neveu Raphaël, élève des Écoles gratuites de dessin, etc., (par Daudé de Jossan), disait, p. 27 : « Voilà trois seigneurs qui travaillent sérieusement et que tu viens de distraire, les connais-tu? — Pas que je sache, le Livre le dira. N° 45. C'est *Gustave, roi de Suède, dans son cabinet d'étude,* etc. — Oh bien! puisqu'ils étudient, laisse-les donc; car depuis que tu as parlé si haut, les deux princes cadets te regardent, et le Roi a la mine de leur dire : Si vous ne voulez pas être plus attentifs et regarder pour moi les lignes que je vous montre, il vaut autant lever la séance et nous en aller. — Je suis fâché de ne pouvoir considérer plus longtemps cette peinture. Le fond est d'une teinte brune et nourrie qui fait sortir les figures; la fraîcheur et la vivacité du coloris est digne de l'école vénitienne; le fameux Netscher, dont le pinceau imitoit le luisant du satin et le velouté des tapis de Turquie au point d'y faire porter la main, n'auroit pas exprimé avec plus d'illusion les différentes étoffes de l'habillement des Princes; on croit distinguer le jeu et la belle eau des brillans qui décorent leurs épées; tout cela est soigné, fini, naturel; c'est un tableau du plus grand effet. — Voilà cependant une chaise qui est un peu de travers; le Prince est assis fort mal à son aise, c'est peut-être pour cela qu'il paroît le moins attentif à la leçon... »

Le continuateur de Bachaumont (*Mémoires secrets de la République des Lettres*) disait dans sa première *lettre sur le Sallon de* 1771 : «... Celui que je remarque frapper d'abord les spectateurs, c'est un tableau de M. Roslin. Il représente Gustave, Roi de Suède, dans son cabinet d'étude, s'entretenant sur des plans avec les princes Charles et Adolphe-Frédéric ses frères. Un peintre de portraits, historiés si l'on veut, et très-fameux dans son genre, ne devoit pas s'attendre naturellement à éclipser cette année tous ses confrères et à détourner les regards d'une vingtaine de tableaux d'histoire qui l'entourent, pour les ramener sur lui. Ce phénomène est dû en partie à la médiocrité de ses voisins, en partie à la célébrité du jeune héros qu'il a choisi, et dont le séjour à Paris nous a donné une grande idée, et plus encore à la magie de son

coloris. Le velours éclatant de l'habit du prince Charles, celui plus doux dont est couvert le prince Adolphe-Frédéric, ont moins étonné que le vêtement broché en or de S. M. Suédoise. On avait déjà des imitations heureuses des premières étoffes, mais la vérité de l'autre est sans exemple. Il est difficile de concevoir par quel art on peut à ce point tromper les yeux... A mes exclamations, vous en joignez une autre, monsieur, et vous me demandez à quel état déplorable notre école est réduite, si c'est là le chef-d'œuvre le plus digne de notre attention? Récriez-vous plus fort encore, s'il est possible, en apprenant que ce tableau si merveilleux pour la richesse et la couleur des draperies, dont les figures sont d'ailleurs bien posées, bien dessinées, n'a pas le sens commun quant à l'expression. Le Roi, assis dans un fauteuil, étend la main vers un plan tenu par le second Prince et sur lequel l'autre frère mesure quelque espace avec un compas. Croiriez-vous qu'aucun de ces personnages n'est à ce qu'il fait? des trois, censés dans l'intérieur du cabinet du Roi, et s'entretenir entre eux, aucun non-seulement n'a les yeux sur le plan, objet de la dissertation et de l'expérience actuelle, mais ne les a vers un des interlocuteurs réciproques; tous regardent uniquement le public. On sent parfaitement que l'artiste ayant pour but principal de faire les portraits des trois princes, qui pourtant ne ressemblent guère, a évité toutes les attitudes qui pourroient masquer en tout ou en partie leurs figures. Mais alors il ne falloit pas choisir une action, dont l'auteur ne pût se tirer sans pécher aussi essentiellement contre la première des règles, celle des convenances et des vraisemblances. — On assure que ce tableau a été acheté dix mille écus; ce qui fait beaucoup d'honneur à la magnificence du Roi de Suède, sans relever davantage le mérite de l'artiste. »

Lettre de M. Raphael le jeune, élève des Écoles gratuites de dessin, neveu de M. Raphael, peintre de l'Académie de Saint-Luc, à un de ses amis architecte à Rome, sur les peintures, sculptures et gravures qui sont exposées cette année au Louvre (1771) : «... Vous parlez de conversation entre vos Princes; vous faites bien de nous en avertir, car il me semble que ces trois têtes qui regardent chacune de leur côté ce qui se passe dans la salle, n'ont pas trop l'air de converser ensemble; votre Roi ne porte pas même les yeux sur l'endroit qu'il indique du doigt. Voilà de belles étoffes, j'en conviens, les tissus d'or et d'argent, de soie et de velours, sont rendus

à un point à s'y méprendre, mais la tête du Roi est mal coupée en deux parties égales, l'une claire, l'autre obscure; le dos de la chaise du prince Charles est représenté de façon qu'il est impossible que ce Prince soit dessus... Vous voyez, monsieur, qu'on pourroit sans être injuste, faire quelques petites remarques sur votre compte; consultez les fameux maîtres, et vous apprendrez l'art de faire des portraits, de mettre plusieurs têtes dans un même cadre, et de leur donner de l'harmonie; il n'est pas toujours besoin que les personnes regardent le spectateur, quittez ce sentier battu... » Cette rude critique serait encore de Daudé de Jossan, qui n'épargnait pas plus les autres peintres, et que le continuateur de Bachaumont appelle en 1773 un « frondeur téméraire. »

A ce même Salon de 1771, paraît une autre Roslin; c'est la femme de notre peintre; et son nom ne se retrouvera plus dans aucun livret des Salons.

Roslin s'était marié en France, et c'est l'une des raisons qui expliquent pourquoi il resta jusqu'à sa mort si résolûment attaché à notre pays, et ne parut jamais songer à aller jouir en Suède de la grande considération qui l'y aurait attendu.

Il avait épousé Marie-Suzanne Giroust, laquelle était peut-être parente du Jean-Antoine-Théodore Giroust, né en 1754 à Bussy-Saint-Georges en Brie, et qui remporta le grand prix de peinture en 1778; ce Giroust-là fut plus tard académicien, le 29 mars 1788, comme peintre d'histoire.

Marie-Suzanne Giroust, femme Roslin, fut admise elle-même à l'Académie, comme peintre de pastel, le 1er septembre 1770, sur le portrait au pastel de M. Pigalle. Elle fut reçue le même jour que la charmante madame Vallayer-Coster; et c'était alors grand honneur et grande faveur; car ce jour-là même il fut décidé par l'Académie qu'elle ne pourrait admettre au delà de quatre académiciennes. Il faut lire dans madame Lebrun (*Souvenirs,* tome Ier, p. 84) avec quel acharnement le peu galant premier peintre du roi, M. Pierre, s'opposait en 1783 à l'élection de celle-ci, « ne voulant pas, disait-il, que l'on reçût des femmes. »

La pauvre madame Roslin ne jouit pas longtemps de l'éclatant hommage qui venait d'être rendu à son talent. Elle mourut moins de deux ans après, le 31 avril 1772, âgée de 37 ans et 7 mois.

En 1771, madame Roslin, académicienne, avait exposé :

Nos 150. Le portrait de M. Pigalle, adjoint à recteur de l'Académie

royalle de peinture et de sculpture, en habit de chevalier de l'ordre de Saint-Michel. Tableau qu'elle a donné pour sa réception à l'Académie. — 151. Plusieurs autres portraits sous le même numéro.

Dargenville le fils nous apprend par sa *Description sommaire* que, en 1781, « le portrait de M. Pigalle, sculpteur, par madame Roslin, » était l'un des portraits d'artistes placés dans la galerie d'Apollon, où se trouvait alors une partie des meilleurs ouvrages appartenant à l'Académie royale.

Plus tard, quatorze ans après la mort de sa femme, nous trouvons que « dans la séance du samedi 29 avril 1786, M. Roslin, conseiller, a fait présent à l'Académie du portrait de M. Dumont le Romain, peint en pastel par feu madame Roslin, académicienne. L'Académie lui en a témoigné sa reconnoissance. »

Aujourd'hui le portrait de Dumont le Romain est le seul ouvrage de madame Roslin qui fasse preuve au public de son talent; il fait partie du Musée des dessins au Louvre. On l'y voyait déjà avant la réorganisation de ce Musée ; et il portait au catalogue de 1838 le n° 1255.

M. Ch. Bellanger possède deux étonnants portraits de madame Roslin par Hall. L'un, plus petit, et qui doit avoir été peint dans les dernières années de sa courte vie, la représente en robe rose, avec quelques dentelles et un bouquet au corsage. Les cheveux sont relevés, avec des fleurs au sommet de la coiffure; un collier de perles au cou. La peau assez fraîche et éclatante, les yeux noirs, point trop belle, les traits gros, mais bonne femme.

Le second portrait, le grand, est le chef-d'œuvre de Hall. Madame Roslin est assise dans un fauteuil; elle tient couché sur ses genoux un enfant tout vêtu et dont la tête est embéguinée d'une jolie petite coiffe rose et blanche. L'enfant de son bras droit écarte le fichu qui couvre le sein de sa mère. La coiffure relevée de madame Roslin est retenue en haut par un nœud de rubans gris. Les belles formes grasses des mains, de la tête et de la poitrine sont admirables de dessin et de modelé; la robe est violette et traitée avec une légèreté et des reflets incomparables; et la finesse des dentelles! Ce portrait-ci est un peu plus jeune que l'autre. Une grande amitié et ce dévouement particulier qui doit unir à l'étranger deux artistes d'un même pays, expliquent seuls une aussi grande profusion des chefs-d'œuvre de Hall dans la famille de Roslin.

M. Bellanger, si riche en portraits de la famille Roslin, garde

encore une ébauche au pastel de madame Roslin. Elle avait représenté l'un de ses enfants, qui mourut à l'âge de cinq ou de six ans, — assis sur des coussins. Sa robe rose est recouverte de dentelles. Un large ruban rose soutient le hochet que l'enfant a dans la main droite. Ébauche large et intelligente, — mais tenons-nous-en au Dumont le Romain.

Enfin j'ai vu, chez M. Bellanger, le portrait d'une madame Martineau, qui était la fille de Roslin; c'était une jolie personne et c'est une jolie miniature peinte par Perrin vers 1791. La fille de Roslin et de Suzanne Giroust a eu elle-même pour fille madame Oudot, née en 1792, bien vivante, et qui a des fils. Mais, mieux encore, Roslin a laissé descendance mâle, et descendance nombreuse et honorable : M. Roslin, petit-fils encore vivant de notre peintre, avait cinq fils l'an passé; l'un deux fut tué au siége de Sébastopol. Le sang suédois, comme on le voit, est devenu bien français.

En 1773, M. Roslin, conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture, chevalier de l'ordre royal de Vasa, expose :

Nos 42. Le portrait en buste, de Sa Majesté le Roi de Suède, dans l'uniforme des gardes du corps, tel qu'au jour de la révolution, le 19 août 1772, où le Roi avait donné pour signal à ceux qui lui étaient attachés, un mouchoir blanc au bras. — 43. Le portrait de Son Altesse Royale le duc d'Ostrogothie. — 44. Le portrait de M. le baron de Blôme, envoyé extraordinaire de S. M. le roi de Danemarck auprès de S. M. Très-Chrétienne. — 45. Le portrait de M. le comte Stroganoff, dans son cabinet d'étude. — 46. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Éloge des tableaux exposés au Louvre, le 26 *août* 1773, *suivi de l'entretien d'un lord, avec M. l'abbé A**** (par Daudé de Jossan). Paris, 1773, p. 36-39 :

« *Premier laquais.* Je vais demander à ce monsieur qui c'est. Avec votre permission, M. l'abbé... ne seroit-ce pas un de nos jeunes princes?

L'abbé. Non, mon ami, c'est le portrait de S. A. S. monseigneur le duc d'Ostrogothie, frère du Roi de Suède, dont le portrait est là-bas...

Premier laquais. Bien des remercîmens, M. l'abbé. Je te l'avois bien dit, moi. Est-ce que monseigneur le comte de Provence a les jambes cagneuses comme ça? tu ne l'as donc pas vu sur la terrasse des Thuilleries?

Second laquais. Tu as raison. Je jurerois que c'est le peintre qui a fait une vilaine jambe droite à ce prince, car il me paroît bien taillé, et d'une belle prestance. Allons voir le Roi de Suède son frère. — M. l'abbé, quel n° le Roi de Suède?

L'abbé. Mon ami, n° 42.

Mylord. Ces gens m'amusent, suivons-les...

L'abbé. Cependant vous conviendrez, mylord, que le portrait de monseigneur le duc d'Ostrogothie est beau. M. Roslin est un très-habile homme. Il peint les étoffes à les prendre à la main.

Mylord. Je sais fort bien, j'ai vu de ses tableaux.

Premier laquais. Hé! où vas-tu donc, Labrie? Voilà le n° 42.

Second laquais. C'est lui, ma foi... Je l'ai vu, il est ressemblant... Mais pourquoi donc est-ce qu'il est dans le coin de son tableau? On diroit qu'il veut s'en aller...

Premier laquais. Ne te souviens-tu pas qu'on disoit hier à table que le peintre avoit fait exprès pour faire voir un mouchoir blanc qui était une marque dont le Roi étoit convenu avec plusieurs seigneurs, un certain jour.

Second laquais. Ah! oui ma foi! c'est le portrait du mouchoir. Je ne m'étonne plus s'il est au milieu... Ce mouchoir est bien peint! bien ressemblant!

Mylord. Je donnerois volontiers six francs à ce drôle-là, tant il m'amuse.

L'abbé. Vous êtes caustique, mylord, vous aimez les épigrammes; ce peintre, comme j'ai déjà eu l'honneur de vous le dire, est du premier mérite; le monarque dont il nous retrace ici les traits l'a décoré de l'ordre de Vasa, que vous voyez pendu à ce ruban verd...

Mylord. Je suis fort aise de cette distinction.

L'abbé. Vous jugerez encore mieux, mylord, de ses talents par ces deux tableaux n°s 44 et 45; le premier représente M. le comte de Stroganoff dans son cabinet d'étude...

Mylord. Je reconnois, il est parlant. Voilà un beau portrait qui peut faire tableau; il y a du détail sans confusion; connoissez-vous M. le comte de Stroganoff?

L'abbé. Non, mylord; je sais simplement que c'est un seigneur qui est comme vous, amateur et connoisseur; on dit qu'il a un très-beau cabinet; il fait beaucoup travailler nos artistes en tous les genres, et sait apprécier leur mérite.

Mylord. Tant mieux, il est bon que les artistes soient employés, protégés, récompensés...

L'abbé. Le n° 44 est le portrait de M. le baron de Blôme, envoyé extraordinaire de S. M. le Roi de Danemark.

Mylord. Je n'ai vu qu'une fois ce M. Baron à Compiègne, et je l'ai reconnu, il est fort ressemblant. Il y a encore des portraits du même auteur.

L'abbé. Oui, mylord, ils sont sous le n° 46, mais point nommés. Voilà une étoffe brochée d'or, qui est admirablement imitée... En général, c'est un de nos peintres en portrait le plus employé, et qui mérite de l'être.

Mylord. Je confesse avec vous son talent... »

Le continuateur de Bachaumont disait cette année-là dans les *Mémoires secrets de la République des Lettres :* « De tous les portraits, celui qui a le plus occupé l'attention des penseurs, c'est le Roi de Suède par M. Roslin. Il est dans l'uniforme des gardes du corps qu'il portoit au jour de la révolution, le 19 août 1772, où il avoit donné pour signal à ceux qui lui étoient attachés, un mouchoir blanc au bras. On critique cependant l'expression de la tête, qui paroît moins libre que vuide, et ne caractérise point le génie d'un prince qui changeoit en ce moment les destins de son État. Son frère le duc d'Ostrogothie est plus militairement figuré dans son armure guerrière. Le comte Stroganoff, dans son cabinet d'étude, est un chef-d'œuvre sorti du pinceau de cet artiste, toujours étonnant dans son genre. »

Le portrait de Gustave III avait sans doute été exécuté pour la cour de Vienne, ou du moins ne tarda-t-il pas à être envoyé dans ce pays, car je le trouve décrit dans l'excellent *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette galerie en* 1781. Basle, 1784 : « Roslin (Alexandre), artiste distingué, né à Stockholm ; il est chevalier de l'ordre de Vasa en Suède, et conseiller de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris où il vit actuellement. — Dans le Belvédère inférieur, n° 13 (p. 326) : Le portrait de Gustave III, roi de Suède, peint en uniforme, savoir : en habit bleu, veste et culotte jaunes et avec le mouchoir blanc autour du bras gauche, signe que S. M. portoit le 19 août 1772, jour de la grande révolution de Suède. —

Sur toile. Haut de 4 pieds 6 pouces, large de 3 pieds. Figure jusqu'aux genoux, grandeur naturelle. »

Nagler m'apprend que Roslin fut membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg. « Il s'arrêta quelques années dans cette ville, et obtint là beaucoup de succès avec ses portraits. Il peignit l'impératrice Catherine II dans tout l'éclat de ses ornements impériaux. Cette toile de même que les brillants portraits du grand-duc Paul et son épouse furent exposés dans l'Hermitage impérial. » — Je ne sais comment éclaircir ni compléter l'histoire de ce voyage de Russie, et tout ce que je puis conjecturer, c'est qu'il se fit dans l'intervalle de 1773 à 1779. Je trouve en effet à cette date dans la vie de Roslin, une lacune inexpliquable autrement que par un long voyage. Je vois qu'il est absent des deux Salons de 1775 à 1777 ; or, de 1753 à 1773, de 1779 à 1791, jamais les œuvres de Roslin n'ont manqué, jamais elles ne manqueront à ces fêtes de l'école française. Et puis, à pronostiquer par son exposition de 1773, où il peint Gustave III et le duc d'Ostrogothie, le ministre de Danemark et le comte de Stroganoff, — et par le Salon de 1779, où il exposera la duchesse de Saxe-Teschen, les Orloff, le comte de Panin et surtout le fameux Linné, on entrevoit au premier qu'il va partir, s'en aller d'abord revoir son pays transformé; puis à l'autre on s'aperçoit qu'il est revenu, et que la clientèle des courtisans de Catherine lui est désormais acquise, et qu'il a rapporté de Suède le précieux frottis qu'il a exécuté là-bas d'après le plus illustre des savants de son pays (1).

En 1779, disons-nous, Roslin expose :

Nos 61. Le portrait de S. A. R. madame l'archiduchesse Marie-Christine, duchesse de Saxe-Teschen. — 62. Le prince et la princesse Orloff. — 63. Le portrait de M. le comte de Panin, conseiller d'État intime de S. M. Impériale de toutes les Russies, ayant le département des Affaires Étrangères. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds 2 pouces de large. — 64. Le portrait du célèbre Linné, professeur d'Upsal, chevalier de l'ordre

(1) On m'a parlé aussi de la tradition qui se serait conservée dans la famille de Roslin d'un voyage qu'il aurait fait en Italie, au plus beau moment de sa renommée, et où il aurait répété de souvenir son portrait de Gustave III. La famille seule pourrait fournir d'excellentes lumières non-seulement sur ces voyages, mais sur les dates principales de la vie de Roslin. Nous ne désespérons point de donner à cette biographie un post-scriptum comme à notre Sergell.

de l'Étoile polaire. Ce portrait a été gravé par M. Bervic.—65. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Janot au Salon, ou le proverbe (par L. J. H. Lefebure). Paris, 1779, p. 28 : « ... Comment un sujet composé dont la scène est souvent éclairée par une lumière vaporeuse, pourroit-il se soutenir à côté d'un portrait vêtu des étoffes les plus éclatantes, et dont les chairs, comme dans tous les portraits de femme de M. Roslin, nous offrent le luisant de l'émail. Au reste, cet art de rendre la nature luisante, lors même qu'elle ne l'est pas, assure à cet artiste les plus grands succès, lorsqu'il aura à peindre des satins et autres objets, qui, de leur nature, ont beaucoup d'éclat. »

On a du n° 61 une bonne estampe sous laquelle on lit : *Marie-Christine, archiduchesse d'Autriche, duchesse de Saxe-Teschen, gouvernante générale des Pays-Bas. — Dédié à son sérénissime époux S. A. R. monseigneur le duc Albert, Prince royal de Pologne, etc. — Peint par M. le chevalier Roslin, — et dessiné par M. Benedetti, — engravd by F. Bartolozzi, engraver to his Majesty,* 1782. — *A Vienne, chez Artaria.* — Beau portrait d'une belle princesse.

Dans des *Observations sur les ouvrages exposés au Sallon du Louvre en* 1779, extraites de quelque journal du temps, peut-être le *Journal de Paris,* et dont je trouve un exemplaire découpé et relié avec soin à la bibliothèque du Musée du Louvre, on lit : « Parmi les peintres de portraits, le public paroît chercher avec empressement dans le Sallon ceux de M. Roslin et de M. Duplessis. Il admire dans M. Roslin cette adresse et cette facilité à rendre les choses les plus inexécutables. Les objets les plus minutieux et les plus légers, tels que des dentelles, des broderies d'or, d'argent et de soie, des plumes, des rubans, enfin tout jusqu'au diamant, tant redouté des peintres, est surmonté par lui. Il semble vouloir lutter contre l'impossible et en triompher. On reproche à quelques-unes de ses têtes d'être un peu ardentes de ton ; mais dans M. Roslin les beautés rachètent les défauts. — M. Duplessis ne paroît pas porter aussi loin que M. Roslin l'imitation de la nature, dans les objets qui ont du luisant et de l'éclat. Il faut pourtant en excepter les satins, qu'il rend avec une touche large et facile ; mais ses têtes sont peintes par plan et par méplat. *Méplat* est un terme qui se prend toujours en bonne part. Cela signifie qu'un peintre peint comme un sculpteur modèle, ce que l'on regarde comme un grand

mérite. M. Duplessis a une exécution agréable, du floux et du moëlleux dans la touche, une couleur aimable; cependant si celle de M. Roslin est trop ardente dans les carnations, celle de M. Duplessis tire peut-être trop sur le gris; mais ces artistes sont tous deux des hommes de mérite et de dignes émules. »

Citons à son tour le continuateur de Bachaumont (*Lettres sur les peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale, exposées au Sallon du Louvre depuis* 1767 *jusqu'en* 1779) : « Dans les portraits de madame la duchesse de Saxe-Teschen, du prince et de la princesse Orlow, du comte de Panin, M. Roslin a sçu prendre un pinceau plus mâle pour les formes nouvelles d'une nature étrangère, dont il a saisi la hardiesse et la fierté; mais son chef-d'œuvre est le portrait du célèbre Linné, le Prince de la Botanique, auquel il a ingénieusement mis à la boutonnière une fleur qu'a découverte ce scavant. Rien de plus vivant que cette figure; du reste, les satins, les taffetas, les velours, les dentelles, les rubans, l'or, les pierreries, les diamans, le désespoir des peintres jusqu'aujourd'hui, rien n'arrête l'habile artiste; il rend tout avec la couleur propre et locale : c'est une magie soutenue qui en impose également à ses confrères et aux ignorans. »

« On vit paraître en 1779 (l'année qui suivit celle de la mort du célèbre naturaliste) le joli portrait de Linné, le fondateur de la botanique moderne (gravé par Bervic), d'après Roslin, où la ressemblance la plus parfaite, jointe à la perfection du burin, rend exactement tout l'effet de la peinture. Cette jolie petite planche étant passée en Suède, les épreuves en sont aujourd'hui devenues très-rares en France. » *Notice nécrologique sur M. Bervic, graveur, par M. Lecarpentier*. Rouen, 1822. — Voici l'inscription tracée par Bervic au-dessous de son estampe : *Carolus a Linné, Eques Ordinis Reg. Stellæ polaris, Regis Sveciæ Archiater, medicinæ et historiæ natur. Professor in universit. Reg. Upsaliensi, Acad. R. Scient. Stockholm, Upsal. Paris. Londin. Petrop. Berol. etc. Socius, Dominus de Hammarby.* — 1779. — *Roslin eques pinx.* — *Clementus Bervic sculp.* — Le burin de cette jolie pièce, qui reproduit, je l'ai dit, le tableau de Versailles (dans le sens contraire naturellement), le burin a toujours la précision et la régularité habituelles à Bervic, mais fait très-bien valoir cette fois le petit peu de sécheresse que nous avons reproché à la

peinture. — De la gravure de Bervic, Landon a refait un petit trait pour son Iconographie.

En 1781, M. Roslin, conseiller, chevalier de l'ordre de Vasa et de l'Académie royale de Stockholm, expose :

N° 56. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Journal de Paris, 26 septembre 1781, p. 1084, *Examen d'une critique du Salon intitulée : le Piquenique préparé par un aveugle :* « Comme l'auteur de la brochure n'entre dans aucun détail sur les ouvrages de MM. Vernet, Roslin et Le Prince, et que ce silence m'ôte l'occasion de mettre leur habileté dans tout son jour, je prendrai le parti de le garder aussi, et avec d'autant moins de peine, qu'il y a longtemps qu'on sait à quoi s'en tenir sur le compte de ces artistes. »

En 1783 : N°s 38. Portrait de M. l'archevêque de Narbonne.—39. Portrait de madame Vallayer-Coster, académicienne.—40. Portrait de l'auteur par lui-même. — 41. Jeune fille s'apprêtant à orner la statue de l'Amour d'une guirlande de fleurs; 4 pieds 3 pouces sur 3 pieds 3 pouces. — 42. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Pour ce Salon de 1783, c'est une pluie de comptes rendus. J'en ai là en vers, j'en ai là en prose. Apollon et M. Jourdain semblent cette fois assez d'accord sur Roslin. Lisez plutôt :

Momus au Sallon, comédie critique en vers et en vaudevilles, suivie de notes critiques (1783), p. 29 :

« *L'abbé.* Et ces portraits? (M. Roslin, n°s 38, etc.)

La marquise :

L'abbé, qui ne les aime?
L'auteur semble toujours se surpasser lui-même.
En parcourant chaque tableau,
Avec une surprise extrême
On dit toujours : ce satin est plus beau. »

Et dans les *notes critiques*, p. 66 : « Cet artiste semble s'être surpassé cette année. Le portrait de madame Vallayer est ajusté avec un goût étonnant. Le petit tableau de l'Offrande à l'Amour est rempli de grâces; le satin de la robe est de la plus grande vérité. »

Le Songe, ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas, scène critique. La scène est au Sallon de 1783 (par J. B. Pujoulx) : « *Les portraits de M. Roslin :* Nous avons de superbes étoffes, et nous sommes bien ajustés. »

Entretiens sur les tableaux exposés au Sallon en 1783, *ou jugegement de M. Quil,lay, procureur au Châtelet,* etc. : « *Madame Quil,lay.* Quelle est cette jeune fille qui tient une guirlande de fleurs? — *M. Dessence.* N° 41. Il est de M. Roslin. C'est un charmant tableau, on ne peut plus agréable. Il y a quantité de portraits de lui que nous examinerons, qui ne sont pas sans mérite... »

Changez-moi cette tête, ou Lustucru au Sallon (Paris, Belin, 1783), p. 28 : « *Le Marquis.* Et ces portraits de Roslin? — *Le Duc.* Superbes draperies. — *Lustucru.* Et têtes à changer. »

Le Sallon à l'encan, rêve pittoresque, mêlé de vaudevilles, p. 17 : « *L'Huissier.* N°s 38-42, M. Roslin. — *Plusieurs quidams.* 4,000 liv., 5,000 liv., 6,000 liv., 10,000 liv. adjugé. — *L'Acquéreur.* Le n° 41 vaut mon argent; on ne peut mieux rendre le satin. — *Un quidam.* Oui, mais *changez-moi cette tête...* »

Marlborough au Sallon du Louvre (*Paris, aux dépens de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture,* 1783), p. 28 : « *Renaud.* Voilà des portraits de M. Roslin qui sûrement vous feront plaisir. —*Malbrouq.* Oui; mais on peut leur appliquer ces vers de Gombauld :

Blanc d'Espagne, couleurs vermeilles,
Perles, brillans, pendans d'oreilles,
Passemens, jupes de grand prix,
On vous étale, on vous promène,
Pour duper les foibles esprits,
Et l'on vous nomme Lisimène. »

Le Triumvirat des arts, ou dialogue entre un peintre, un musicien et un poète sur les tableaux exposés au Louvre; année 1783, p. 35 : « *Le Peintre.* Que vous semble de la jeune fille portant à l'Amour une guirlande de fleurs? — *Le Musicien.* Que si elle existe, il est à désirer qu'elle n'oublie pas de lui porter son cœur. — *Le Poète.* Ce tableau est si animé, si séduisant, si plein de grâces et de vérité, que partout où je le verrois, je ne me croirois pas seul. — *Le Musicien.* N'admirez-vous pas comme ce satin est bien imité? — *Le Peintre.* J'admire combien les peintres de portraits prodiguent aujourd'hui cette étoffe. Si la manie du satin gagne aussi les peintres d'histoire, nous sommes perdus; le Sallon prochain va ressembler à la boutique d'un marchand... »

Apelle au Sallon (1783) : « Apelle passa rapidement sur un

grand nombre de petits tableaux. Il admira les draperies de M. Roslin, et condamna toutes ses têtes. »

La Morte de trois mille ans, au Sallon de 1783 : « Il faut mettre au rang des portraits un grand tableau allégorique de M. Ménageot, qui représente le Corps de Ville assemblé à l'occasion de la naissance du Dauphin qu'on voit entre les bras de la France personnifiée. Ce morceau d'une grande exécution en rappelle un autre plus parfait du même genre, fruit du pinceau de M. Roslin, qui décore une des salles de l'Hôtel de Ville. Ce fameux peintre de portraits mérite toujours de nouvelles couronnes. Il s'est peint lui-même, et s'est représenté un peu jeune, parce qu'il se sent encore tout le feu de la jeunesse pour le talent. Il a représenté aussi madame Vallayer-Coster, d'une manière brillante ; tous ses autres portraits ont le même brillant. »

Le Véridique au Sallon (1783), p. 12 : « N° 38. La tête de l'illustre *prélat de Narbonne* est une des plus expressives qu'ait faite M. Roslin. En nous présentant un caractère si intéressant, on doit excuser qu'il n'ait pas fait sentir l'homme sous l'étoffe, et que l'attitude soit si pénible. Ses succès pour les étoffes le mettent au premier rang de nos peintres de portraits, dans lesquels il paroît que ce mérite supplée à beaucoup d'autres. Que ne lui devons-nous pas pour nous avoir donné l'image d'une célèbre artiste que le public admire toujours avec un nouveau plaisir, *madame Vallayer-Coster* (n° 39). Nous avouerons même que c'est un des bons de ce peintre. Dans le tableau représentant *une Jeune fille qui s'apprête à orner la statue de l'Amour d'une guirlande de fleurs* (n° 41), on s'aperçoit que cet artiste n'est point accoutumé à traiter *l'histoire des Dieux.* »

Sans-Quartier au Sallon (1783), p. 29 : « Quand M. Roslin a des têtes de caractère à peindre, il déploie alors toute la supériorité de ses talens : celle de M. Cochin qu'il a rendue avec toute la chaleur et l'esprit que nous lui connoissons. La sienne même que nous voyons, prouve la vérité de ce que j'avance ; mais quand il est réduit à des chairs barbouillées par du lac (*sic*), à copier des physionomies de contrebande, alors il obéit à la nécessité et se dédommage sur les étoffes qu'il rend en perfection. La tête de mademoiselle Vallayer est bien peinte ; mais je retrouve la gorge et l'épaule trop petite pour être ensemble. Cette jeune fille qui s'apprête pour orner la statue de l'Amour est un vrai chef-d'œuvre

d'imitation. L'illusion des satins ne peut être portée à un plus haut degré de supériorité. »

Pouah ! que de platitudes, que de fadaises dans tous ces caquetages éphémères ! O Diderot, j'aime mieux des injures de toi que des amitiés de ceux-là. Le dernier, le *Sans-Quartier*, qui n'est pas le moins favorable à Roslin, me paraît aussi le plus intelligent. Ses observations relatives au portrait de Cochin (il s'agit assurément de celui que nous avons décrit comme appartenant au Musée de Versailles) nous donnent avec beaucoup de justesse le secret des inégalités de Roslin. L'œuvre de l'artiste suédois pourrait se partager en deux classes de peintures, l'une excellente : les portraits de ses confrères de l'Académie, où il mettait vraiment son goût, son art et son savoir ; l'autre toute inférieure : c'étaient les portraits de grands seigneurs et de grandes dames, « physionomies de contrebande, » qui ne venaient demander au chevalier Roslin qu'un pinceau à la mode, « des chairs de laque, » et des satins, des satins, des satins.

En 1785 : N°s 30. Portrait de M. le comte d'Affry, chevalier des ordres du Roi, colonel des Gardes suisses, etc., honoraire des Académies royales de Peinture et d'Architecture. — 31. Portrait de feu M. de Nicolaï, ancien président de la Chambre des Comptes. — Ces deux portraits ont 5 pieds $^1/_2$ de haut, sur 4 pieds $^1/_2$ de large. — 32. Une dame debout, en satin blanc, devant une glace, pour y achever sa toilette. 3 pieds 1 pouce de haut, sur 2 pieds 7 pouces de large. — 33. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres, tome 30e, p. 187-188, deuxième lettre sur les peintures, sculptures et gravures exposées au Sallon du Louvre, le 25 août 1785 :

« Les faiseurs de portraits semblent avoir tous voulu cette fois prendre un vol plus haut et se rapprocher autant qu'ils pouvoient de l'histoire. C'est ainsi que M. Roslin nous offre une dame debout, en satin blanc, devant une glace, pour y achever sa toilette : quelques autres personnages étendent et remplissent la scène ; la femme de chambre qui en est partie intégrante et tient le chapeau de la dame ; un petit garçon qui joue en un coin ; enfin un chevalier de Saint-Louis assis est occupé à lire. Par cette notice, excepté la première liée à l'action, on voit que le reste n'y tient en rien. L'auteur a cru sans doute pouvoir s'autoriser en cela des

Hollandois, qui s'embarrassoient peu d'être décousus dans ces sortes de sujets; mais comme la règle de l'unité est prise dans la nature et le bon sens, je ne crois point qu'un pareil exemple dispense de s'y asservir et ce n'en est pas moins un défaut capital. Quant à l'exécution, elle est charmante. Il y a même beaucoup de gentillesse et d'esprit dans le jeune enfant : tous les détails sont soignés avec une perfection exquise. On sait que M. Roslin excelle principalement dans le rendu des étoffes, surtout des satins, où, suivant plusieurs connoisseurs, il l'emporte sur les Flamands; il s'est piqué cette fois d'une perspective savante, et de faire ressortir de la glace jusques à la figure de la dame. En un mot, on ne reproche à l'artiste qu'un précieux trop fini, de manière que les accessoires attachent autant que le fond; léger défaut dans un sujet vague comme celui-ci et ne portant aucun intérêt. » — Encore la même prétention que chez Diderot, de vouloir confondre le peintre de genre et d'histoire avec le peintre de portraits.

L'auteur de l'*Impromptu sur le Sallon des tableaux exposés au Louvre en* 1785, *dialogue en vers,* disait bonnement :

« A Roslin, à Vestier, de bon cœur j'applaudis. »

Dans la *Deuxième Promenade de Critès au Sallon,* je trouve, p. 24-25 : « Aristarque passa à l'examen des grands portraits de M. le comte d'Affri et du Président Nicolaï; il en trouva les têtes brillantes et pleines d'expression, et les étoffes d'une vérité qui ne laisse rien à désirer, et qui saillissent sans nuire à l'effet des chairs. J'étois si fatigué d'avoir été aussi longtemps sur mes pieds, que je me trouvai très-heureux de pouvoir me reposer dans l'intérieur d'appartement de M. Roslin. Nous caressâmes beaucoup le petit Fanfan; Aristarque lui promit un petit serin, s'il était sage. Je lui donnai des bonbons en attendant qu'il le devînt. Nous fîmes mille complimens à la dame sur sa beauté, sa mise; je lui demandai l'adresse de son marchand d'étoffes, afin d'y lever une robe pour madame Critès. En sortant on glissa un petit mot de douceur à l'oreille de Lisette, tout en lui passant la main sous le menton, de quoi la belle ne se fâcha pas trop. Nous prîmes bien garde en sortant de ne pas faire bruit, pour ne pas troubler l'époux qui lisoit la plus tendre des lettres de la nouvelle Héloïse, ce qui aura rendu, je gage, bien inutiles les soins que la dame avait donnés à sa parure. »

Enfin dans *le Frondeur, ou dialogues sur le Sallon par l'auteur du*

Coup de patte *et du* Triumvirat, p. 45, *le Musicien* dit : « Vous ressembleriez à M. Roslin, qui refait toujours également bien les mêmes étoffes. Mais je m'aperçois qu'il ne manque pas de rivaux; en donnant la vogue aux satins, il a cessé d'en faire exclusivement le commerce. »

Êtes-vous bien curieux, lecteur, d'avoir par des croquis une idée vague des ouvrages exposés cette année-là par Roslin? recourez à l'intéressante estampe de Martini, *Coup d'œil exact de l'arrangement des peintures au Salon du Louvre en* 1785, *gravé de mémoire et terminé durant le temps de l'exposition.* Vous reconnaîtrez le comte d'Affry et le président de Nicolaï, juste au milieu de l'estampe, au-dessous des *Horaces* de David, à droite et à gauche de la *Marie-Antoinette* de Wertmüller. *La Dame à sa toilette* est un petit tableau placé sur la cymaise, à droite de la porte, entre deux paysages.

Salon de 1787 : N°s 40. Portrait de feu le maréchal de Nicolaï. — 41. Portrait de feu M. de Nicolaï, évêque de Verdun. — 42. Portrait de M. de Nicolaï, premier président du Grand-Conseil. — 43. Portrait de M. de Crosne, lieutenant général de police. — 44. Une invocation à l'Amour dans la partie intérieure du temple de Vénus. — 45. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Les grandes Prophéties du grand Nostradamus sur le grand Salon de peinture de l'an de grâce 1787. — *Dicté par le prophète à Jean Lait — par — Mil.* (1787) : « Quelques portraits de M. Vestier qui peuvent tenir le premier rang au Salon, et quelques portraits de M. Roslin dont le talent est avantageusement connu, tout le reste n'est que du remplissage... »

L'Ami des artistes au Sallon par M. l'A. R. (1787) : « N°s 40, 41, 42, 43, 45. Portraits par M. Roslin, chevalier de l'ordre de Vasa, de l'Académie royale de Stockholm, conseiller. — Plusieurs de ces portraits sont faits avec soin et ressemblants. — N° 44. Une Invocation à l'Amour dans la partie intérieure du temple de l'Amour. La statue de l'Amour montre dans sa physionomie du feu, annonce ce qu'il médite envers les beautés qui viennent l'implorer. Mais ses jambes sont trop grêles et trop fermées; leur position un peu croisée les rend encore plus désagréables. Les Anciens croyaient ces attitudes peu dignes de leurs Dieux; ils en ont à peine laissé quelques exemples. »

La seconde estampe du Parmesan Martini, « *Lauda conatum*

— Exposition au Salon du Louvre en 1787, » nous montre les portraits des trois Nicolaï, de l'évêque, du maréchal et du président, alternant avec les deux grands portraits d'honneur de ce Salon-là, la reine avec ses enfants, de madame Lebrun, et madame Adélaïde, de madame Guiard. L'Invocation à l'Amour est placé sur la cymaise, à l'extrémité gauche du grand panneau.

En 1789 : N° 30. Plusieurs tableaux sous le même numéro.

Journal de Paris, Observations sur le Salon de 1789, *aux auteurs du journal*. Supplément du 23 septembre : « M. Roslin. On remarque dans tous les tableaux, sous le n° 30, une grande vérité, mais plus particulièrement dans le grand portrait d'un homme assis, et vêtu d'un habit de velours rouge; il est du plus beau ton et de la plus belle harmonie. »

A l'exposition de 1791, faite en septembre, au Louvre, par ordre de l'Assemblée Nationale, Roslin expose :

N°s 68. Son portrait peint par lui-même. — 112. Jeune fille tenant des fleurs. — 253. Portrait d'homme. — 297. Portrait d'un chevalier de Saint-Louis. — 306. Portrait ovale d'homme. — 310. Portrait d'un peintre corrigeant une miniature. — 718. Portrait de M. Daubenton. — — 759. Portrait de M. ***, médecin.

Ce Salon de 1791 est le premier des Salons libres : « Les arts, dit l'avant-propos du livret officiel, reçoivent un grand bienfait; l'empire de la liberté s'étend enfin sur eux; elle brise leurs chaînes; le génie n'est plus condamné à l'obscurité... L'Assemblée Nationale... considérant que par la constitution décrétée, il n'y a plus pour aucune partie de la nation, ni pour aucun individu, aucun privilége ni exception aux droits communs de tous les Français; qu'il n'y a plus ni jurande, ni corporation de professions, arts et métiers, et se conformant aux dispositions du décret du 26 juillet 1791, qui consacre le Louvre à la réunion des monuments des sciences et des arts, décrète... ce qui suit : Tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et de sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet... »

La force de l'habitude fait encore noter les noms des membres de l'ancienne Académie de l'abréviation *Ac.*, et le nom de Roslin est partout suivi de cette dernière marque d'honneur, qui ne se retrouvera plus, on le comprend, au livret du Salon de 1793.

Je suis bien aise de retrouver là Roslin, sur ce dernier champ

de bataille de l'Académie royale. Il est de ceux qui voulurent montrer, dans la première exposition libre, que les vieux académiciens pouvaient tenir hardiment leur place dans le concours universel de la jeune école; et cette hardiesse de vieillard, à en juger par les critiques du Salon de 1791, ne réussit point trop mal à Roslin. La plus libre et la plus vive de ces revues, l'*Explication et critique impartiale de toutes les peintures, sculptures, gravures, dessins, etc., exposés au Louvre, d'après le décret de l'Assemblée Nationale, au mois de septembre* 1791, *l'an* III *de la liberté, par M. D..., citoyen patriote et véridique* (que l'on attribua d'abord à Ducreux, puis à Chery), traita Roslin avec douceur, même avec bienveillance, eu égard à la rudesse générale de ses appréciations; l'auteur suit l'ordre du catalogue :

« N° 68. M. Roslin peint par lui-même. L'habit de soie est de la plus grande vérité, la tête est moins belle. — 112. Un portrait par M. Roslin. De la pâte, un ton vrai. — 253. Portrait d'homme, par M. Roslin. De la couleur. — 297. Foible portrait par M. Roslin. — 306. Mauvais portrait par M. Roslin. — 310. Encore un très-mauvais portrait par M. Roslin, académicien. — 718. Portrait par M. Roslin, assez bon. — 759. Bon portrait par M. Roslin. » — En somme, on le voit, même à la dernière heure de son talent, le bon l'emporte sur le mauvais, aux yeux d'un juge sévère; et avouez que l'art du portraitiste ne peut pas ne pas être de tous le plus inégal. Roslin clôt donc, triomphalement, on peut le dire, pour un vieillard de soixante-treize ans, la longue série de ses expositions, et j'ai eu raison d'affirmer que de son vivant rien n'avait gravement troublé la jouissance d'une réputation que l'honnête Roslin put croire désormais solide et inattaquable. Mais la gloire la plus laborieusement acquise n'est jamais qu'un monceau de sable que le pied d'un enfant déforme et disperse au loin. La part que le peintre suédois avait prise à l'exposition de 1791 était et devait être son adieu à l'art, à la vie, à la renommée.

Ne cherchez pas Roslin au livret de 1793. Le monde qu'il a peint, ce monde de soie, de poudre et de dentelles, fait procession vers la guillotine. Cette société étincelante et fleurie dont il fut l'artiste mendie son pain sur toutes les routes de l'Europe, ou livre sa tête avec mépris au tribunal révolutionnaire. Roslin ne lui survivra point. Que ferait-il en France? que ferait-il en Suède? Plus de rois, plus d'art. Il n'y a plus de place que pour David qui va

peindre la baignoire de Marat et conduire les fêtes de la sanglante Convention. Ah! quand, en 1780, Roslin jugeait l'envoi de ce pensionnaire du roi (1), et encourageait sa facilité de pinceau, tout en signalant sa sécheresse, il ne prévoyait guère la destinée terroriste de ce dictateur des arts. Mais la France si belle qu'a vue Gustave III n'est plus, et Roslin s'en va avec elle.— Le 5 juillet 1793, à l'âge de soixante-quinze ans, le Suédois Alexandre Roslin mourait à Paris; il mourait aux galeries du Louvre, m'a dit M. Duvivier, de l'École des Beaux-Arts. Il y avait longtemps, il y avait vingt ans, que Roslin avait son logement aux galeries du Louvre. Nous le savons par Dargenville le fils, en 1781; nous le savons par le catalogue du Salon de 1791; nous le savons mieux encore par ce manuscrit de l'*État général des bâtiments du Roi, année* 1775, que j'ai cité p. 202 du t. Ier des *Archives de l'art français*, et qui nous apprend que le 10e logement de ces galeries, réservées depuis Henri IV, avec toutes sortes de priviléges, aux artistes les plus illustres employés par nos rois, le 10e logement était occupé par « Roslin, peintre du Roi, portraits, en vertu d'un brevet du 2 mars 1772. » — En nous reportant à la date de mort de sa femme, nous trouvons que la pauvre madame Roslin mourut moins de deux mois après l'occupation de ce logement du Louvre. C'était, on le comprend, une faveur très-précieuse et très-enviée que celle du logement des galeries; elle isolait les meilleurs artistes du commun de leurs confrères, et cela par brevet signé du roi. Et puis le nombre des privilégiés était si restreint! en 1775, je n'y vois d'autres peintres, en compagnie de Roslin, que Latour, Chardin, Restout, Pasquier le peintre en émail, Vernet, Greuze, Doyen et Lagrenée. Roslin vécut aux galeries du Louvre ses vingt dernières années; c'est là que donnaient son adresse, en 1791, les *Tablettes de renommée ou du vrai mérite et d'indications générales des artistes célèbres*, etc., en l'accompagnant de la réclame suivante : « Roslin, chevalier de l'ordre de Vasa, de l'Académie de Stockholm, peint les portraits avec beaucoup de ressemblance, et particulièrement les étoffes et les ornemens. Quelques-uns de ses ouvrages les plus estimés sont un tableau (2) qui représente une jeune fille s'apprê-

(1) Voyez *Archives de l'art français*, t. Ier, p. 344.

(2) Ce tableau, que l'on a vu exposé par Roslin au Salon de 1787, est resté dans la famille de l'artiste et se trouve aujourd'hui chez son petit-fils.

tant à orner l'Amour d'une guirlande de fleurs; les portraits du chevalier de Linnée, célèbre botaniste, et ceux du prince et de la princesse d'Orloff sont remarquables par l'extrême ressemblance et par l'éclat et la magnificence des draperies, qui imitent jusqu'à l'or, et aux pierreries dont elles sont enrichies. »

Trois pages plus loin, dans un supplément qui semble assez bien informé, l'auteur des *Tablettes* donne à notre peintre une nouvelle adresse : « Roslin, rue Neuve des Petits-Champs, près la rue Gaillon, de l'Académie royale, connu par son superbe tableau de Gustave, Roi de Suède, s'entretenant sur des plans de fortification avec Charles et Adolphe ses frères. » En lisant ces lignes, nous avons cru d'abord que Roslin avait abandonné le Louvre, pour aller mourir ailleurs; mais en tournant la page, nous avons retrouvé pour la troisième fois, à l'article des peintres en portraits et en miniatures, notre « Rosseline (1), aux galeries du Louvre, peintre en portraits, particulièrement renommé pour donner beaucoup de naturel et de vérité aux étoffes; » — et j'ai pensé et je crois que l'adresse de la rue Neuve-des-Petits-Champs était celle d'un appartement que le vieillard, qui était fort riche (il avait gagné, m'a-t-on dit, la somme, prodigieuse pour ce temps, de huit cent mille livres, en peignant des portraits; — mais aussi quel autre portraitiste a été 40 ans à la mode?), que le vieillard avait pris pour ses enfants au milieu de Paris, tout en conservant son logement et ses habitudes aux galeries du Louvre, et c'est là que devait mourir deux ans plus tard, bien près des Tuileries et les oreilles encore pleines sans doute de la fusillade du Dix août, le pauvre vieux compatriote de M. de Fersen.

Encore une fois, rassurez-vous, Suédois, rassurez-vous, Marianne d'Ehrenström, rassurez-vous, Allemands, la juste réputation d'Alexandre Rosslin, comme peintre de portraits, doit être réclamée par vous avec orgueil, et sans fausse honte. Qui sait si vous ne vantez pas chez vous, et bien haut, et de très-bonne foi, des artistes qui ne valent pas celui-là? Je le croirais presque en voyant à Versailles le *Charles XII*, peint et signé par David Von Krafft en 1716, et le *Gustave IV*, peint et signé par Lorent Pasch

(1) Le nom est évidemment écrit ici comme il se prononçait. Nous avons vu que le Voyageur hollandais de 1785, l'appelait *Rosaline;* Marianne d'Ehrenström l'écrit *Rosslin*. En France nous ne voyons jamais l'artiste lui-même signer autrement que *Roslin*.

en 1785. Pour avoir essuyé par derrière la plus violente décharge du sel de Diderot, croyez-moi, l'on n'en meurt pas. Ceux que Denis et ses amis ont le plus couverts de moqueries et d'opprobres, n'en sont pas aujourd'hui plus avant dans l'oubli. L'important c'est d'avoir pour soi quelques bons vrais chefs-d'œuvre; la critique outrée ne nuit qu'à l'injurieur. Que Rosslin nous montre deux portraits comme celui qui en 1767 émouvait si vivement l'amoureuse sensibilité du philosophe, ajoutons-y ceux de Jeaurat et de Dandré-Bardon, et l'histoire de l'art ne cherchera pas d'autres titres pour placer le peintre suédois à côté de Tocqué, de Peroneau et de Duplessis, bien au-dessus de Drouais et de madame Lebrun, et bien peu, en vérité, bien peu au-dessous des portraits de Greuze, si l'on veut à toute force qu'il y ait jamais eu, même un jour, rapport entre leurs ouvrages.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

LA CHAMBRE DORÉE DU PALAIS, 1715. — Le règne de Louis XV va nous fournir une assez longue série de toiles curieuses pour l'histoire ou la topographie du vieux Paris. Le tableau n° 172 du Musée de Versailles (106 centimètres de long sur 75 de haut), dû au pinceau de Dumesnil, artiste contemporain, représente le lit de justice, tenu le 12 septembre 1715 par Louis XV, qui n'avait pas encore six ans. La cérémonie eut lieu dans la grand'chambre du Parlement, dite aussi *chambre dorée*, depuis l'époque où Louis XII la fit splendidement décorer. (*Voy. le* 1er *article*, janvier 1856, t. II, p. 284-285).

L'ensemble de cette séance solennelle se découvre ici d'un autre point de vue que sur l'estampe (citée *ibidem*) gravée par De Poilly, d'après un dessin, exécuté *sur lieu*, de F. Delamonce. Sur la droite, on aperçoit de profil le tableau gothique de la Crucifixion, décrit dans le même article. Au fond de la salle, dans l'angle, est assis sous un dais et sur une sorte de divan, le jeune roi vêtu d'une étoffe d'un bleu éclatant, que je suppose avoir eu primitivement une teinte violette, vu qu'il portait le deuil de son grand-père Louis XIV, décédé depuis onze jours. Près et au-dessous du roi siége avec majesté une femme jeune et belle que les renvois de l'estampe de Poilly nomment : la duchesse de Ventadour, gouvernante du roi.

Le malheureux prévôt de Paris était, à ce qu'il paraît, en toute occasion, condamné à une posture des plus humbles, dont au reste il ne s'affectait guère. C'est lui qui, selon la notice de M. Soulié, est ici, à titre de premier magistrat municipal de la *bonne* ville de Paris, *couché* sur les degrés du trône. Je dois ajouter qu'il n'est pas fait mention de sa présence dans les renvois de l'estampe citée ci-dessus.

(1) Voir les livraisons du 15 janvier, du 15 février, du 15 avril, du 15 juin et du 15 juillet 1856.

Plus loin, des huissiers de la chambre du roi se tiennent agenouillés devant l'enfant-monarque. Ils sont vêtus d'une étoffe violette, en signe de deuil, ainsi que beaucoup d'autres personnages, et portent sur l'épaule des masses de vermeil. Les princes du sang occupent, à la droite du roi, des siéges voisins du trône, et un grand nombre d'assistants de tout rang sont échelonnés sur des gradins.

Parlons maintenant de la topographie. Vu le peu de hauteur de la toile qui peut-être aura été rognée dans sa ligne supérieure, on ne distingue que quelques pointes des magnifiques pendentifs du plafond. Au premier plan de droite s'avance en repoussoir une portion de loge ou de *lanterne*, comme on disait alors, réservée aux dames de la cour. La décoration de cette lanterne témoigne assez qu'elle fut élevée sous Louis XII, époque où les arabesques de la Renaissance se mêlaient aux caprices de l'ogive. Quelques années après 1715, elle fut remplacée, ainsi qu'une autre de même style (placée en encorbellement à l'autre angle du tableau, vers la gauche, et réservée aux ambassadeurs et à leurs femmes), par une tribune aux formes galbées, aux ornements contournés en volute. Les parois de la salle, divisées en compartiments par de riches pilastres, sont tapissées de tentures bleues de soie ou de velours, parsemées de fleurs de lis d'or sans nombre.

Je l'avoue : l'estampe, également contemporaine, gravée par De Poilly et représentant le même sujet, me plaît mieux sous le rapport des localités; les divers détails de la salle s'y développent plus nettement et dans leur ensemble; il y manque seulement l'illusion du coloris.

La cour de la Sainte-Chapelle, 1715. — Le tableau n° 173 du même Musée, relatif à la même cérémonie, offre à l'archéologue des documents plus précieux et plus nouveaux que le précédent. Il représente le départ du jeune roi, après la séance du lit de justice. Cette peinture sur toile, qui porte 125 centimètres de longueur sur 88 de hauteur, est le produit de l'habile et patient pinceau de Jean-Baptiste Martin, artiste renommé de l'époque. Elle est d'une finesse étonnante, et en même temps d'une exactitude topographique qu'il n'est point permis de mettre en doute, si l'on considère la Sainte-Chapelle, la seule partie du tableau qu'il soit possible de juger sur nature. Ce tableau est l'unique monument

iconographique qu'on puisse consulter avec confiance, pour se faire une idée de la physionomie de cette portion du vieux Paris. On s'y promène en plein XVIe siècle, abstraction faite des personnages à perruques de 1715.

Parlons d'abord, mais sommairement, de ces personnages, qui animent par milliers la place, les degrés de la Sainte-Chapelle, l'escalier en forme de galerie de la Chambre des Comptes, enfin, tous les balcons, lucarnes et terrasses des maisons qui ont vue sur la place.

Le jeune roi vient d'apparaître sur le perron de l'escalier de la Sainte-Chapelle ; il est entouré des princes du sang et des hauts dignitaires de l'État, qui vont le reconduire à son carrosse. Tous les regards naturellement convergent vers ce point du tableau, mais nos regards à nous, antiquaires de 1856, doivent se reposer sur toute sa surface.

La cour est encombrée de curieux de toute condition. Au milieu de cette foule compacte, dominent les équipages richement décorés des princes, et des lignes de gens d'armes à cheval, couverts d'habits rouges-écarlates. Du côté où la cour se rétrécit et s'étend autour du chevet de la Sainte-Chapelle, sont rassemblés de nombreux carrosses aux brillantes livrées, qui attendent leurs maîtres, empressés autour de l'enfant-roi.

Les édifices ou habitations particulières qui bordent cette place, de forme irrégulière, sont minutieusement dessinés, et sur une échelle assez étendue pour nous offrir un intéressant sujet d'études. Je m'abstiendrai de parler du profil méridional de la Sainte-Chapelle, qui occupe le milieu de la toile, puisque cet admirable monument subsiste toujours, savamment restauré dans son état primitif. L'escalier couvert d'un portique, qui conduisait au porche élevé devant le portail de l'église, paraît avoir perdu en 1715 la physionomie gothique qu'il avait au temps de Louis IX. Une flèche dorée, resplendissante au soleil, surmonte le toit de la chapelle, et l'on regrette que la limite du ciel du tableau ne permette pas de la voir en son entier.

Assurément cette œuvre, exécutée postérieurement à l'incendie de 1630, n'était qu'une imitation abâtardie du style ogival ; néanmoins le piédouche octogone sur lequel posait et s'enlevait la flèche donnait à l'ensemble une légèreté, une svelte élégance qu'on ne peut méconnaître. Mais il n'était point permis au bon goût de

M. Lassus d'hésiter dans le projet de reconstruction de ce clocher obéliscal; il devait choisir et il a choisi le modèle plus ancien de la flèche élevée sous Charles V, laquelle, d'après plusieurs témoignages iconographiques, était pareillement dorée. Cette flèche, sans être précisément d'un style contemporain de saint Louis, s'harmoniait beaucoup mieux avec le chef-d'œuvre d'Eudes de Montreuil.

A gauche du tableau se présente de profil le bâtiment de la Chambre ou Cour des Comptes, gracieux édifice, terminé sous Louis XII, où la décoration ogivale se mêlait aux coquettes arabesques de la Renaissance. Les fleurs de lis semées sur sa surface, ses fines moulures, ses clochetons effilés, ses légères dentelures, ses majestueuses lucarnes élancées, et splendides comme celles du Palais de Justice de Rouen, la cage de son escalier, portique rampant, formé d'arcades en arcs déprimés, et décoré de fleurs de lis, de blasons et de devises; tous ces détails sont nettement accusés sur la toile de J.-B. Martin, et comme projetés sur une vitre dépolie par l'objectif-réfracteur d'une chambre noire (1). Toute cette portion de la Chambre des Comptes mérite assurément d'être reproduite avec soin et gravée à l'échelle de l'original, car la moindre réduction nous déroberait quelques touches intéressantes (2).

Je citerai un jour plusieurs dessins et estampes relatifs à la Chambre des Comptes; mais ils ne sont que des à-peu-près, comparés à la représentation fidèle, que nous a laissée J.-B. Martin, de ce pittoresque édifice, si piètrement remplacé par des murailles froides et nues, après le fatal incendie de 1737.

Passons à la droite du tableau : nous allons y voir se développer, suivant la forme circulaire de l'abside de la Sainte-Chapelle, une ligne de vieilles maisons dont nous parlerons bientôt. Ces localités, bien qu'elles figurent sur un plan assez éloigné du spectateur, sont encore très-minutieusement détaillées. Aux yeux de l'artiste au jet fougueux, habitué à rendre les lointains avec quel-

(1) Peut-être J.-B. Martin s'est-il aidé, en effet, de cet instrument d'optique, bien moins parfait en 1715 que de nos jours, mais déjà connu et utilisé depuis au moins un demi-siècle.

(2) M. Gavard n'a pas osé reproduire un tableau chargé de tant de personnages et de détails d'architecture. Je compte, l'année prochaine, si un amateur ne me prévient, en faire dessiner les portions les plus remarquables.

ques hardis coups de pinceau, il y aurait délit ; il accuserait ces fonds d'être léchés, trop arrêtés, trop distincts, puisqu'on y compte toutes les assises de briques, de diverses teintes, qui composent les cheminées, puisque les plus menus ornements des fenêtres et des balcons sont indiqués comme si l'œil les voyait à travers une lorgnette bien achromatisée.

Cette netteté, au contraire, bien qu'exagérée peut-être par rapport à la portée habituelle de la vision, est une bonne fortune pour l'archéologue, friand de ces petits détails qui révèlent le type architectonique d'une époque, admirateur de ces peintures qui réunissent à l'exactitude de Canaletti la netteté linéaire de Peter Neef et la finesse microscopique de François Miéris.

A droite au premier plan se présente de trois quarts la façade d'une chapelle, bâtie avant Philippe le Bel, qui l'enferma dans l'enceinte du Palais, et dont je n'ai retrouvé nulle part de représentation détaillée : il s'agit de celle de Saint-Michel, qui a donné son nom à un pont voisin. Sa façade consiste ici en un grand pignon de pierre, bordé sur ses rampants de chaperons taillés en biseau. A la naissance du gable ou portion triangulaire s'élève de chaque côté un autre petit pignon du même genre, en forme de clocheton, surmonté d'un socle qui porte, je crois, des statuettes.

La pointe du grand pignon se prolonge sous forme d'une colonne basse. Sur le chapiteau, orné de feuillages enroulés, est couchée l'effigie d'un monstre, qui se tord avec d'étranges grimaces sous le poids d'un puissant ennemi. C'est le démon terrassé, que saint Michel perce de sa lance et va précipiter dans l'abîme.

Dans la partie supérieure du gable est percée une rosace à jour, composée de six lobes réunis à un cercle central, et au-dessous, une grande verrière terminée en ogive, dont les sveltes découpures de pierre annoncent l'époque du XIIIe siècle. Cette baie se divise en deux arcades, réunies au sommet par une rosace semblable à celle placée plus haut ; et chacune de ces arcades est subdivisée en deux autres, soutenues par des meneaux fluets en forme de colonnettes à chapiteaux ornés.

La portion inférieure de cette verrière bigéminée est ouverte et permet à un groupe serré de spectateurs d'apercevoir ce qui se passe sur la place. Au-dessous règne un appentis en tuiles, qui recouvre un bas et long bâtiment, construit de bois ou de plâtre,

percé d'un seul rang de fenêtres, très-rapprochées et treillissées. Au-dessous de cette ligne de fenêtres on voit saillir un auvent et bleuir une longue enseigne à fond d'azur, cintrée au milieu vers le haut. Dans le cintre on distingue deux L majuscules, de formes galbées, brodés de feuillages et entrelacés. On lit plus bas : *Au Chiffre Royal Gamot* (ou Garnot) *graveur sur tous métaux*. De nos jours, c'est encore aux environs du Palais, notamment sur le quai des Orfévres, qu'on rencontre en nombre les graveurs pour cachets, timbres et écussons de notaires.

A la suite de la chapelle Saint-Michel, et en retrait sur sa façade, s'élève un pavillon de pierre qui fait face à la Chambre des Comptes, et dont la construction doit remonter à peu près à la même date. Il est décoré, au-dessous de la base du toit, de deux rangs superposés de compartiments carrés, qui contiennent alternativement des dauphins, sculptés en relief, de grosses fleurs de lis et des écussons. Une haute lucarne (pour ne pas dire une *mansarde*) à fronton triangulaire, avec fenêtre à croisillon de pierre, se détache sur le toit d'ardoise qu'il domine. A droite, la muraille est mouchetée de fleurs de lis rangées en quinconces.

Je citerai un jour un dessin de François Stella, qui représente en 1630 le même bâtiment et les maisons qui lui font suite au nord, avec de notables différences. Mais, à mes yeux, le tableau si fini de J.-B. Martin a seul droit à notre entière confiance, et doit représenter exactement cette localité, à part quelques modifications qui ont pu survenir entre 1630 et 1715.

Je reprends mon récit. Une grande lucarne du même genre, mais à fronton semi-circulaire, s'élève sur une portion de bâtiment plus voisine de la chapelle Saint-Michel et presque de niveau avec sa façade. Ce bâtiment, que nous cache en partie la chapelle, est-il une dépendance du pavillon qui nous occupe, bien que sur un plan plus en saillie? c'est probable.

Sur le haut du toit du pavillon est une petite terrasse décorée d'un berceau verdoyant de feuillage et si détaillé qu'on est libre de compter le nombre de lattes qui forment son treillis. Une autre terrasse étroite, qui règne au-dessus du mur où l'on voit sculptés des dauphins, fourmille de spectateurs.

Le pavillon que je décris ici n'est autre sans doute que celui d'une des deux portes orientales du Palais. Il aura été reconstruit sous Louis XII ou un peu plus tard, du côté qui regarde la

Chambre des Comptes, afin qu'il fût digne de lui faire vis-à-vis. Il n'est percé que d'un premier étage de fenêtres rectilignes, divisées en quatre compartiments par un croisillon de pierre, et garnies de petites vitres en losanges.

Au rez-de-chaussée du pavillon et dans l'alignement de la lucarne à fronton triangulaire, s'ouvre une baie terminée en ogive, qui conduisait par une voûte à la rue de la Barillerie, baie remplacée par celle qu'on voit aujourd'hui, au même endroit, ou à peu près, au-dessous d'un froid bas-relief, et qui fait face au moderne et triste bâtiment de la Cour des Comptes actuelle, incorporée, je crois, à la Préfecture de police.

A gauche de la baie ogivale, est une fenêtre de rez-de-chaussée à balcon saillant, surchargé de curieux. De chaque côté de cette fenêtre, sur le mur, est peint un cep de vigne garni de grappes, et au-dessus s'étend cette inscription sur fond blanc : *A l'Épée de bois*. Plus haut sont représentées sur un tableau deux épées croisées, les poignées en bas. Cette enseigne est sans aucun doute celle d'un café du temps, d'un *cabaret* ou, si l'on préfère, d'une *buvette*, où venaient se rafraîchir les clercs, voire peut-être les graves magistrats du palais.

J'ai nommé cette baie une *fenêtre*, mais je crois plutôt qu'il faut y voir une porte, à laquelle du dehors on arrivait à l'aide de quelques degrés de pierre, établis à l'intérieur (cachés ici par la foule des spectateurs) et aboutissant à un perron ou plate-forme munie, comme un balcon, d'un grillage de fer.

Au cabaret de l'Épée de bois, voisin de la porte du Palais, commence une ligne de basses échoppes en bois peint, occupées spécialement, je pense, par des écrivains publics, fabricants de requêtes et placets, par des libraires, des graveurs de timbres, et sans doute aussi par des marchands de pieuses bimbeloteries.

Cette ligne non interrompue de baraques, plaquée aux pieds des hautes maisons, comme un stylobate gigantesque, va se perdre derrière le profil du chevet de la Sainte-Chapelle. Le mur du vénérable édifice en est lui-même garni dans tout son pourtour. Les plus somptueux chefs-d'œuvre du Moyen-âge étaient ainsi, et dans toute l'Europe, défigurés à leur base par la lèpre des échoppes; mais l'amour-propre des architectes ne s'en choquait nullement, puisque c'était un usage général. Aussi, était-ce vers le sommet des édifices, portion que nul obstacle ne pourrait dérober aux

regards du public, qu'ils accumulaient les plus délicieux caprices de leur art.

Je suis, en vérité, affligé que les beaux carrosses des grands seigneurs, qui assistaient au lit de justice de 1715, aient été remisés le long de ce double rang de baraques. Si la place eût été vide, l'œil, j'en suis sûr, eût deviné quelles sortes de marchandises on débitait dans chacune d'elles. Au reste, on distingue presque chaque enseigne. De près, sous un jour favorable, et à l'aide d'une loupe, sans aucun doute, on en déchiffrerait plus d'une.

Au-dessus du pavillon aux dauphins, s'élance le toit conique d'une des deux tours qui donnaient un air monumental à la porte du Palais, du côté de la rue de la Barillerie. La pointe du cône se termine par des ornements en plomb, consistant en des touffes de feuilles contournées, d'où s'élance une fleur de lis. Les deux tours figurent sur une petite estampe de Jean Boisseau, vues du côté de l'est. Elles y paraissent à peu près aussi hautes que celles, aujourd'hui en réparation, du quai de l'Horloge. Elles dataient au moins de l'époque de Philippe le Bel.

Revenons à la cour de la Sainte-Chapelle. A la suite du pavillon aux dauphins se pressent l'une contre l'autre onze ou douze maisons hautes, étroites, bâties de pierres ou de charpentes. Leurs cheminées sont en général en briques et leurs façades se terminent en pignons aigus, d'inégales hauteurs, dont les rampants sont protégés par les profils en saillie des toits. Ces maisons sont accidentées de divers appendices qui rompent la monotonie des lignes, tels que appentis, auvents, terrasses, jardins sur les fenêtres, etc., tous détails rendus avec autant d'exactitude que de patience, du moins c'est fort probable.

Au-dessus des combles de ce rang de maisons, s'élancent deux autres toits coniques, cuirassés d'ardoises et terminés par des fleurons. Ils coiffaient les tours, de moyennes dimensions, qui, suspendues en encorbellement, décoraient l'entrée du Palais faisant face au grand escalier à trois pans, au bas duquel la Basoche plantait son mai. Cet escalier extérieur conduisait au principal bâtiment de la résidence royale du XIVe siècle. Je possède deux dessins qui représentent cette porte.

Tout cet ensemble fut remplacé, après l'incendie du 10 janvier 1776, par le palais actuel, précédé du large escalier que nous voyons s'étendre sur une grande partie de la cour.

Lorsque toutes les reconstructions furent achevées (ce fut aux dépens de la nef gothique annexée au nord de la Sainte-Chapelle, et destinée à conserver le *Trésor des Chartes*), on abattit la porte féodale, et on lui substitua une *belle* grille dorée qui ne rappelle plus aucuns souvenirs du Moyen-âge, mais seulement quelques tristes épisodes de 1793.

Si J.-B. Martin nous avait légué une vingtaine de toiles aussi intéressantes que celle-ci, reproduites par un habile graveur, elles eussent formé un atlas des plus curieux pour l'histoire du vieux Paris. Malheureusement je n'ai pu en découvrir d'autres du même genre ; toutes celles conservées à Versailles offrent des sites étrangers à la topographie de la capitale.

Jardin des Tuileries, 1721. — Le n° 177 du même Musée est une grande toile de 329 centimètres de long sur 228 de haut, due au pinceau de Charles Parrocel. Elle représente l'ambassadeur turc Mehemet-Effendi arrivant aux Tuileries par le pont tournant, le 21 mars 1721. Un cortége militaire et un nombreux concours de curieux accompagnent l'envoyé de la Porte. Parrocel excellait à rendre ces foules bariolées de mille couleurs, au milieu desquelles se détachent des chevaux et des carrosses.

Quelques lignes seulement sur les localités qui apparaissent au fond du tableau. Nous avons sous les yeux la terrasse septentrionale du jardin, et une ligne de bâtiments, aujourd'hui remplacés par le commencement de la rue de Rivoli et la place de Concorde, qui n'existe pas encore sur ce tableau.

L'édifice qui attire d'abord l'attention, c'est le dôme de l'église du couvent de l'Assomption, ce lourd modèle de pâtisserie que flanque à l'est un portique d'une exiguïté ridicule. On distingue de face, à travers un air brumeux ou poussiéreux, une longue file de maisons. Je n'oserais assurer qu'elles fussent exactement tracées. En tout cas elles ne présentent dans leurs constructions aucun détail d'architecture saillant, *appétissant* pour les amateurs du vieux Paris. Vers la droite on remarque quelques corps de logis d'un style plus ancien, mais fort simple ; ils dépendaient du couvent des capucins, fondé sous Henri III.

Examiné de très-près, sous un jour plus favorable, peut-être ce tableau offrirait-il quelques particularités dignes d'être signalées, et que n'a pu saisir l'objectif de ma lorgnette ; mais c'est

peu probable, car, en 1721, il n'existait, que je sache, de ce côté de la capitale aucun édifice ancien, sinon l'église primitive de la Madeleine, qui n'est pas en vue.

Quant au jardin d'André Le Nôtre, qui subsiste encore, il n'a rien qui puisse nous intéresser; nous sommes au 21 mars; ses arbres attendent les feuilles, et ses plates-bandes, les fleurs au doux parfum. On n'y peut voir le marronnier dit du 20 mars, qui sans doute existait déjà. C'est dommage : il eût été curieux de vérifier si en 1721 il jouissait de cette précocité de végétation qui l'a rendu célèbre.

Observations sur le Musée de Versailles. — Avant de reprendre le cours de ces dissertations, j'éprouve le besoin d'exprimer mon antipathie, sous le point de vue archéologique, contre l'organisation du Musée de Versailles, si fastueusement nommé *galeries historiques*. Il contient infiniment trop de productions dues à la fantaisie, souvent mal éclairée, de peintres modernes. Pourquoi ces toiles sont-elles mêlées à celles des anciens artistes, exécutées d'après nature, ou du moins sous l'impression récente des événements? Si c'étaient de simples copies d'originaux bien authentiques, rien de mieux.

A côté des curieuses peintures de Dumesnil, J.-B. Martin et Ch. Parrocel, que je viens de décrire, se trouvent des compositions de fraîche date, tracées d'après des *mémoires*. Ces œuvres fictives, quel que soit d'ailleurs leur mérite comme art, seront toujours reniées par l'archéologue et l'historien sérieux, qui, pour les monuments du passé, réclament, avant tout, des signatures de témoins oculaires. Le plus parfait tableau moderne, fondé sur un alinéa d'une ancienne chronique, n'a pas à leurs yeux la moindre valeur historique, pas plus que la représentation d'un édifice chinois, dessiné, d'après le récit d'un voyageur, par un artiste qui n'a jamais quitté Paris.

Un livre ne peut se traduire en peinture, surtout après des siècles d'intervalle, que sous une forme fausse, ornée de détails de convention. Les idées qu'un livre adresse à la postérité perdent toute leur valeur locale, dès qu'un pinceau d'un autre temps veut les revêtir d'une forme matérielle, précise, palpable au sens de la vue. Les paroles écrites se font accepter de l'imagination humaine, sans avoir besoin de limites bien arrêtées; mais un

dessin, pour se faire comprendre, doit préciser tous les détails, accuser nettement toutes les lignes. Or, quand un artiste n'a pas devant lui la nature, il ne peut qu'*inventer*. En deux mots, l'homme de lettres peut très-bien décrire un tableau, mais le peintre, fort rarement, interpréter avec fidélité les idées d'un auteur, qui n'existe plus que dans son livre.

Quand je préparai ma liste de tableaux du vieux Paris, j'enregistrai par méprise un certain nombre de peintures de fantaisie, placées au Musée de Versailles à côté de productions contemporaines, avec lesquelles elles se confondaient, grâce à l'imitation de la touche et du coloris des XVIIe et XVIIIe siècles. Ainsi, j'avais noté comme anciennes toiles les n°s 174 et 175. L'une, due à madame Hersent, représente la visite que fit, le 10 mai 1717, Louis XIV encore enfant, au grand-duc de Varsovie, Pierre le Grand, logé à l'hôtel de Lesdiguières près de l'Arsenal; l'autre, œuvre de M. Lestang Parade, offre une revue passée, à la même époque, dans la cour du Carrousel, devant le même souverain, fondateur de l'empire russe.

Le petit tableau de genre de madame Hersent ne manque ni de grâce ni d'expression; les portraits y sont sans doute tracés d'après de bons modèles; mais néanmoins il fut exécuté (sous Louis XVIII, je crois) uniquement d'après une phrase des *Mémoires* de Saint-Simon. J'ai donc exclu de ma liste ces tableaux et plusieurs autres de même nature, dont je suis loin de contester le mérite sous le rapport de l'art.

On devrait isoler, classer à part toutes ces compositions. Qu'on les multiplie! j'y consens; c'est encourager les arts et faire éclore les talents; mais qu'on n'en forme pas les éléments d'un musée d'antiquaires, qu'on ne les érige pas au rang de nos souvenirs historiques! Les galeries de Versailles, pour avoir une valeur archéologique, devraient être réduites à quelques salons, où seraient admis exclusivement les tableaux historiques *du temps*, ou, à leur défaut, les copies *exactes* d'originaux existants dans d'autres musées.

Un jour, je l'espère, s'effectuera la séparation de ces deux sortes de peintures hétérogènes, dont le mélange est une monstruosité, car c'est celui de la réalité et de la fiction. On devrait agir de même à l'égard des recueils de gravures historiques de notre Cabinet des Estampes.

De quelques tableaux qu'on voyait a l'hotel de ville. — D'Argenville fils, dans son *Voy. pitt. de Paris*, édit. de 1778, et Thiéry, dans son *Guide des amateurs*, etc., 1787, citent un grand tableau, peint en 1740 par Carle Van Loo, portant (selon d'Argenville) 13 pieds de long sur 11 de haut, et placé dans la Salle des Gouverneurs. Il était relatif à la publication de la paix en 1739. On y voyait Louis XV, entouré de figures allégoriques, recevant les actions de grâces du prévôt des marchands et des échevins. Le fond représentait un édifice d'une *belle* architecture (probablement un portique à colonnes), au delà duquel on apercevait une *perspective* de Paris, prise de je ne sais quel point. D'Argenville cite un autre tableau allégorique sur le même sujet, peint par Du Mont, et placé dans la Grande-salle. Que sont devenues ces peintures? je l'ignore, et je ne sais s'il en existe des copies gravées (1).

Les mêmes auteurs mentionnent encore une toile de Roslin (2), qui ornait la Grande-salle (on y voyait Louis XV reçu par le prévôt et les échevins, à l'occasion de sa maladie à Metz et de son retour à Paris, 1744), et une autre dont je vais citer la gravure.

Cet autre tableau, peint par Vien, représentait la cérémonie d'inauguration de la statue équestre du roi régnant, élevée au milieu de la place Louis XV, aujourd'hui de la Concorde. Cette inauguration, selon Béguillet, Thiéry et autres, eut lieu le 20 juin 1763; cependant Piganiol, dans sa *Descr. de Paris*, éd. de 1765, ne parle encore de cette statue que comme d'un projet.

Le tableau aura été détruit, je pense, en 1793 : parlons-en d'après la copie insérée dans le Recueil de vues de France de M. de Laborde Cette estampe (n° 15 de *l'Ile-de-France*), gravée vers 1785, est signée : *Vien pinx. — C. N. Cochin del. — Née sculp.* La statue équestre, élevée sur son riche piédestal, est vue presque de face. Un cortége de personnages à cheval fait le tour du monument. Au milieu de l'estampe, un de ces personnages, décoré d'un grand ruban en sautoir, et assez chargé d'embonpoint, salue la foule.

(1) Je possède une vue d'optique représentant le cortége royal arrivant à l'hôtel de ville, à l'occasion de la proclamation de la paix, probablement celle de 1739. Une autre image du même genre offre une cérémonie analogue, mais relative à la paix de 1783.

(2) Ce tableau est décrit dans la belle étude de M. de Chennevières sur Roslin. Voir la livraison précédente, p. 394.

Est-ce le roi lui-même? il lui ressemble assez; cependant il doit paraître étonnant que Louis XV ait assisté en personne à l'inauguration de son effigie. Autour du roi, ou de tout autre grand seigneur, qui préside à la cérémonie, on remarque des officiers municipaux, le prévôt des marchands et ses échevins, cette fois dans une posture assez majestueuse puisque tout le cortége est à cheval.

Tous ces portraits sont-ils ressemblants? c'est probable. Néanmoins leurs visages ont été sans aucun doute embellis par Vien, selon les us et coutumes des peintres de la cour. Il est permis aux artistes habiles, tout en conservant la ressemblance, de dissimuler ou d'exagérer, à leur gré, les imperfections de leurs modèles.

A droite on entrevoit deux colonnes du palais du Garde-meubles, et plus loin, en retrait, un hôtel (dont j'ignore le nom, et qui a, je crois, été reconstruit) placé à l'entrée méridionale de la rue des Champs-Élysées, rue dite alors, à cause d'une enseigne de cabaret, de la Bonne-Morue.

Une autre estampe, gravée avec plus de talent, représente cette même inauguration; elle est signée : *H. Gravelot invenit. — Aug. de St Aubin sculpsit.* 1766. La statue est vue en profil, et l'on distingue sur le premier plan à peu près les mêmes personnages, mais différemment groupés.

Fanchon la Vielleuse, vers 1760? — Je possède un petit tableau ovale (25 centim. dans le sens du grand axe sur 21 et demi dans l'autre sens), exécuté sur toile, mais appliqué sur une tablette de chêne, *marouflé,* pour employer le mot technique. Le sujet qu'il représente a peut-être été extrait d'une toile de plus grande dimension. Ce petit tableau, avec sa bordure moderne, me fut adjugé pour 37 francs à la salle des Jeûneurs, le 25 novembre 1845. Il portait sur la notice de la vente le n° 27. Cette notice, à tort ou à raison, mais probablement d'après une note du possesseur, l'attribuait au chevalier *Faveray,* artiste dont parle M. Villot, à l'occasion du n° 193 du Musée du Louvre, École française (1).

(1) Selon M. Villot, Antoine de Favray ou Fauray, né en 1706, séjourna longtemps à Malte. Il se présenta à l'Académie royale de Paris (vers 1760?) et y fut reçu membre le 30 octobre 1762. Il resta peu de temps à Paris, et je ne sais au juste à quelle époque il aura peint ce tableau, supposé qu'il soit son œuvre. Je ne connais aucun portrait gravé, contemporain de Fanchon la Vielleuse.

Onvoit au milieu figurer Fanchon la Vielleuse, jouant de son instrument. Elle est assise sur une chaise fort vulgaire, dans une des contre-allées du boulevard du Temple, promenade très en vogue sous Louis XV. Sa tête et en général toute sa personne sont touchées avec plus de soin et de finesse que le reste du tableau. Près d'elle, sur la gauche, se tient debout un abbé de bonne tournure et encore jeune, son tricorne à la main. Il s'accoude sur une barrière de bois, peinte en vert, comme on en voyait çà et là des échantillons avant 1830, sur toute la ligne des boulevards. Il semble écouter avec plaisir les sons de la vielle et en même temps *conter fleurette* à Fanchon.

Fanchon, qui n'est plus une fillette mais une femme de 26 à 30 ans, tourne la tête vers le galant abbé, et l'on devine à son air qu'elle repousse du regard quelques propos trop hasardés. Sa physionomie est pleine de douceur et de distinction. La notice de la vente nomme l'abbé de Lattaignant (ou plutôt L'Attaignant); nous reviendrons tout à l'heure sur ce personnage.

A droite, fuient dans l'éloignement les lignes d'arbres du boulevard. Près d'un banc de pierre, derrière un arbre qu'il entoure de son bras gauche, un jeune compatriote de Fanchon, un Savoyard (*Savoisien,* si l'on préfère) de dix à douze ans, désigne du doigt M. l'abbé avec une intention ironique.

Un détail remarquable de ce petit sujet de genre, c'est une médaille circulaire en argent, où ressort en relief une fleur de lis, suspendue à un ruban bleu, sous le sein gauche de la Vielleuse. Elle aura, je le présume, joué devant la cour, et on lui aura remis cette décoration, entre autres souvenirs de la munificence royale. Peut-être encore cette médaille était-elle la récompense d'un de ses actes de noble charité que signale M. J. N. Bouilly, dans une notice qu'il lui a consacrée (1).

Il paraît que la Fanchon, à l'époque où on l'a ici représentée,

(1) Aucun de nos dictionnaires intitulés : *Biographie* UNIVERSELLE, ne parle de Fanchon, du moins sous ce nom populaire qui assurément ne s'applique pas à un personnage idéal. Un feuilletoniste du temps du Consulat et de l'Empire, Geoffroy, lui a consacré quelques lignes. Quant à M. J. N. Bouilly, auteur de la pièce de *Fanchon la Vielleuse,* il a donné sur son compte de nombreux détails dans le second tome de ses *Récapitulations* (ou *mémoires*), publiées, je crois, en 1836. Il déclare tenir tout ce qu'il raconte d'elle, d'une femme d'esprit, très-âgée, qui, à l'époque de sa jeunesse, avait souvent vu la Vielleuse.

était dans un état de fortune assez satisfaisant. Elle a les cheveux poudrés et porte une robe de soie couleur marron clair, garnie au bas de trois rangées de rubans de même nuance. A son cou brille une petite croix *patée* en or, dite vulgairement croix de Jeannette. Sa coiffe, rejetée gracieusement en arrière, selon la mode de son pays, son fichu, ses larges manchettes, son tablier, tous ces accessoires de sa toilette paraissent être de fine dentelle ou de mousseline des Indes brodée.

D'après des documents recueillis au commencement de ce siècle, la jolie Vielleuse se serait assez enrichie, grâce à la seule estime qu'inspirait son talent de musicienne, pour acquérir une importante propriété en Savoie, et pour se permettre de rendre à de pauvres diables des services pécuniaires importants.

Je n'ai pu me procurer sur la Fanchon de détails contemporains. Elle sera morte, dans son pays peut-être, vers 1790. Au milieu des orages politiques de l'époque, nul n'aura songé à la biographie de cette célébrité du boulevard. Mais plus tard des vieillards ont pu fournir des renseignements sur son compte (voir la note ci-devant). D'après le récit de M. Bouilly, elle demeurait rue de l'Arbre sec, en face d'un faïencier, recevait les visites de grands seigneurs et réunissait les poëtes-chansonniers en renom, l'abbé de L'Attaignant, Vadé, Collé, Panard et Piron. Elle chantait avec eux leurs couplets, en s'accompagnant de sa vielle, dont elle jouait avec un vrai talent d'artiste.

Ce fut, à ce qu'il paraît, par goût, par attachement à ses premières habitudes, qu'elle continua, après sa fortune faite, à paraître sur la voie publique et à collecter, sans rougir, les plus modiques offrandes des passants. Je décrirai un jour une estampe de P. F. Courtois d'après Aug. de Saint-Aubin, où figure la Fanchon (plus jeune que sur mon tableau) jouant de la vielle devant le café Caussin, au boulevard du Temple.

Quelques lignes sur Gabriel de L'Attaignant, chanoine de Reims. Selon les biographes, cet abbé à bonnes fortunes très-mélangées, auteur de poésies légères publiées en 1757 (4 vol. in-12), serait né en 1697 et mort en 1779. Or, vers 1760, date probable de mon tableau, le sémillant abbé aurait compté soixante-trois printemps, total que la franche et gracieuse Savoisienne avait le droit de trouver excessif, sous le point de vue de la galanterie.

Son portrait, dont les traits rappellent assez ceux de l'estampe placée en tête de ses œuvres, paraît donc sur notre peinture, attribuée à Faveray, beaucoup trop jeune. L'abbé possédait-il le secret de Ninon de Lenclos? Les biographes ont-ils trop reculé la date de sa naissance? Le peintre a-t-il représenté un autre abbé, ou trop rajeuni le chanoine de Reims?

Je n'ai pas ici le loisir de tenter de résoudre ces questions. Ce que je sais, c'est que le nom de L'Attaignant se mêle à la célébrité de Fanchon la Vielleuse... Je pensais qu'il lui aurait dédié quelques pièces, mais je n'en ai trouvé aucune, dans la table de ses poésies, qui s'adressât à cette musicienne si populaire. Il est possible, au reste, qu'il ait échangé son nom vulgaire contre celui de quelque nymphe ou divinité mythologique, selon la coutume des poëtes musqués de cette époque.

La place de Grève, vers 1760. — Raguenet, artiste de second ordre, a peint beaucoup de vues de Paris sous Louis XV et peut-être aussi sous le commencement du règne de Louis XVI. Les biographies *universelles* ne font aucune mention de ce peintre (1); je me bornerai donc à décrire les tableaux qu'on lui attribue et à en rechercher la date probable, dans les sujets qu'ils représentent. Raguenet affectionnait spécialement les quais de la capitale, qu'il a reproduits sous divers points de vue. Il nous a aussi conservé le souvenir de quelques événements contemporains, tels que fêtes et incendies.

Je connais une douzaine de toiles de moyenne grandeur, qu'on lui attribue, mais j'ignore encore s'il s'en trouve qui soient positivement signées (2). Comme j'ai vu passer dans les ventes plusieurs doubles de certains tableaux, je suis porté à croire qu'il copiait ou faisait copier sous ses yeux certains sujets dont on lui faisait la commande. Ce ne serait pas l'unique exemple d'un atelier d'artiste converti en une sorte de fabrique industrielle.

Je citerai d'abord une petite toile représentant la place de Grève,

(1) Peut-être descendait-il d'un marchand de fers, du même nom, qui, sous la Fronde, joua un rôle assez actif, et réclama avec énergie, à la tête d'un groupe très-animé, la liberté du conseiller Pierre Broussel. Il y a aussi l'historien Raguenet qui mourut en 1722.

(2) Je vais tâcher de retrouver tous ces tableaux chez leurs possesseurs, afin de les décrire, dans le prochain article, *de visu*, et non de souvenir.

le quai Pelletier, etc., vers 1760. Je possède une estampe assez médiocre, mais peu commune, qui en est la copie exacte, et à peu près de même grandeur. On lit au bas de cette gravure sans date : *Raguenet pinx.* — *L. Legrand sculp.* Chez François, rue Basse des Ursins (la vue est prise d'une maison de cette rue) au Triangle d'or, et chez Basset l'aîné, rue Saint-Jacques, à la Comète. Sur la marge inférieure s'étalent en deux colonnes huit alexandrins d'un sieur Moraine, poëte de force à *travailler* dans les devises de mirlitons.

Je vis vendre un jour, avant 1848, rue des Jeûneurs, le tableau original, joint à une vue de la place de Saint-Pierre de Rome. Les deux toiles furent adjugées pour un peu moins de 200 francs à un amateur de la rue de l'Odéon, que je viens de retrouver, mais que, conformément à son désir, je ne nommerai pas ici. Si je n'ai pas moi-même acquis le tableau, c'est que j'en possédais, dès cette époque, la gravure, et qu'avant tout je fais des sacrifices pour des pièces inédites que je compte reproduire.

Ce tableau, que je viens de revoir, porte approximativement 45 centimètres sur 32. Le coloris en est peu brillant, d'autant plus, je le soupçonne, qu'on l'aura nettoyé, à une certaine époque, avec trop de vigueur. La perspective en est assez remarquable et les détails vont nous offrir de l'intérêt.

Vers le milieu se développe de trois quarts la façade de l'hôtel de ville, et, à sa suite, vers le nord, cinq maisons à pignons inégaux, soutenues au rez-de-chaussée par des piliers de bois formant galerie. Derrière ces maisons se cachaient l'hôpital et la chapelle du Saint-Esprit, fondés en 1362, dont on a mis à nu quelques arrachements de voûte, lorsque en 1842 on commença à agrandir l'hôtel de ville.

A droite de cet édifice, et plus près du spectateur, s'élèvent d'autres vieilles maisons à piliers de bois, dont une à large pignon, faisant le coin de la rue de la Mortellerie. J'ai souvent, avant 1842, vu cette maison, assez peu curieuse du reste, notamment quand j'étais de garde au poste de l'hôtel de ville. Le premier étage, en surplomb sur la place, s'appuyait, non comme autrefois sur des piliers, mais, ainsi que le représente déjà le tableau en question, sur des potences ou consoles de charpentes. Au rez-de-chaussée était établi un petit restaurant-estaminet ayant pour enseigne

A l'Image Notre-Dame (1). Toutes les fenêtres, celles surtout du dernier étage, étaient basses et très-rapprochées, mais sans aucuns détails d'architecture remarquables.

On distingue ensuite de face, sur le quai de la Grève (à droite du tableau), une suite de maisons hautes, sales et déjetées, dont une seule présente un pignon. Elles étaient fort laides, mais non pas curieuses. Je les ai vues telles encore, ou à peu près, que les a dessinées Raguenet. La première, celle faisant le coin de la rue de la Mortellerie, portait en 1840, comme sur le tableau, les traces noirâtres des cheminées d'une maison contiguë, abattue, j'ignore à quelle époque, pour élargir le quai. Sur les ruines de ces bâtiments s'épanouit en hémicycle le jardin actuel de la Préfecture de la Seine.

Une lithographie du comte Turpin de Crissé, qui parut vers 1833, représente ces maisons avec assez d'exactitude ; néanmoins, on a donné à quelques-unes une physionomie plus vieille qu'elle n'était en réalité. Je me souviens que des marchands de sel et de paille habitaient les caves ouvertes sur le quai, et aussi qu'une de ces maisons avait au dehors un escalier de pierre aboutissant à un perron.

La dernière formait le coin de la ruelle étroite dite : rue de Pernelle, non pas, je pense, en souvenir de la femme de Nicolas Flamel. Sur la maison située au delà de cette ruelle (et la dernière que comprenne le champ de la toile), on distingue sur le mur un crucifix sculpté en pierre ou en bois, que protége un petit auvent. Qui l'avait placé là? peut-être les Filles-Haudriettes qui possédaient rue de la Mortellerie une chapelle, fondée au XIVe siècle. On peut supposer que cette effigie du Sauveur agonisant fut destinée, soit à conjurer les inondations de la Seine (2), soit à réconforter au

(1) Feu M. C. F. Muller, peintre en miniature du boulevard Saint-Denis, possédait le fragment d'une toile, probablement de Raguenet, représentant en plus grand cette maison vers 1760 avec son enseigne. J'ai pris note des principales pièces (curieuses pour l'histoire de Paris) de la collection de M. Muller, décédé l'an dernier. J'ai pu racheter quelques dessins assez intéressants de cette collection, dont M. Destailleurs possède aujourd'hui une grande partie. Je ne sais où a passé le fragment de peinture en question, acquis et revendu par M. Basset, marchand de tableaux.

(2) Si ma mémoire n'est pas en défaut, c'est au coin de cette maison qu'était indiquée par des lignes rouges la trace du niveau des débordements de la Seine. Une de ces marques dépassait le premier étage.

passage les condamnés, qu'on traînait par cette route à la place de Grève, cette sanglante arène des gémonies et des tortures.

Tout le groupe d'habitations que je viens de décrire est dominé par la toiture géante et les deux grosses tours carrées de l'église de Saint-Jean-en-Grève. Ces tours, richement brodées d'ornements du xve siècle, étaient séparées par la façade en forme de pignon, qui ne fut jamais ornée d'un portail, car il n'existait qu'un étroit couloir entre cette façade et le bâtiment de derrière de l'hôtel du Dauphin, ou Maison-aux-Piliers, remplacé sous François Ier par l'hôtel de ville. Les longues baies ogivales des tours sont garnies sur le tableau de cinq traverses de bois, placées de biais, et formant des *abat-son;* sur l'estampe on n'en distingue que quatre.

La tour septentrionale est surmontée d'un svelte clocher de pierre, décoré de légères sculptures et peut-être çà et là découpé à jour. En outre, à chaque angle de la plate-forme s'élève un élégant clocheton ou pinacle de pierre, qui se relie par de légers arcs-boutants au corps du clocher.

Du reste ces détails sont imparfaitement rendus par le peintre et par le graveur. Le clocher central me semble trop fluet, et les quatre clochetons paraissent s'y rattacher au moyen de cercles de fer en forme de berceaux. Plusieurs estampes que je décrirai un jour nous rendront un meilleur compte de ce clocher pyramidal, élevé au xve siècle, et le seul échantillon de ce genre qui existât à Paris.

Passons à la gauche du tableau. On y voit le quai Pelletier aboutir à la place de Grève. Les maisons de ce quai, reconstruites au xviie siècle, n'ont rien de remarquable, sauf celle de l'encoignure, qui n'existe plus, ou qui du moins a subi de notables modifications après 1830, époque où elle fut vivement canonnée. Dans l'angle, construit en bossage, qui regarde la place, au premier étage, s'avance en saillie une enseigne peinte en forme de blason, protégée par un auvent, et représentant le *Signe de la Croix.* On y distingue un cygne, dont le cou s'enlace autour de la tige d'une croix; mauvais rébus encore apprécié, de nos jours, par certains boutiquiers, en province et même à Paris.

Le quai Pelletier, qu'on voit ici, fut refait entre 1773 et 1786. Établi sous Louis XIV, par ordre de Claude le Pelletier, alors prévôt des marchands, il faisait l'admiration des historiens du

dernier siècle. Comme celui de l'Horloge, il s'avançait en saillie sur la rivière au moyen d'une trompe de pierre hardie : ingénieux moyen d'élargir un quai, sans même rétrécir la berge. Le trottoir et le garde-fou faisant, à l'encoignure du quai, un retour d'équerre légèrement arrondi, se prolongeaient vers le nord, puis se repliaient à angle droit vers l'est, et formaient ainsi sur la place une séparation, entre elle et la berge ou grève, qui servait de port de débarquement aux bateaux de foin et de bois flotté. « Ce quai, dit Piganiol, fut construit (il veut dire achevé) en 1675, « sous la conduite de Pierre Bullet... sur les ruines de quelques « *vilaines* maisons de Tanneurs. » Puis il s'extasie sur la coupe *très-savante* de la voussure.

C'est dommage que Raguenet n'ait pas vécu un siècle plus tôt; il nous eût laissé le portrait de ces *vilaines* maisons qui nous sembleraient aujourd'hui *très-pittoresques*. Au reste je décrirai un dessin de ma collection, représentant des maisons du même genre, qui leur faisaient face, de l'autre côté de la Seine, où s'étendent aujourd'hui les arbres du quai aux Fleurs.

Quand plus tard on élargit de nouveau le quai Pelletier, ce fut cette fois au moyen d'une robuste muraille, bâtie sur la berge et soutenant le trottoir d'à-plomb. Sur le plan de Verniquet, levé vers 1786, on voit ce quai rétabli tel qu'il était encore en 1850.

Vu la perspective du tableau, on ne peut apercevoir cette élégante tourelle suspendue dans un angle de la place, riche débris d'un hôtel du xve siècle, nommé, je crois, hôtel de Dunois. Ses pierres étaient à vendre en 1852, mais ces fragments mal détachés ne trouvèrent point d'acquéreur, et deux ans plus tard, je les reconnus gisant solitaires, avec la charpente fracassée du toit, dans un terrain triangulaire, vis-à-vis de la grille de la barrière Blanche, à l'intérieur de Paris.

J'ai fixé l'époque du tableau vers 1760. La forme des carrosses qu'on y voit circuler et les costumes des petits personnages (que la gravure n'a pas tous reproduits) indiquent à peu près cette date.

Incendie de la Foire Saint-Germain, 1762. — Je possède un tableau sur toile, de 75 centimètres de long sur 53 de haut, attribuable à Raguenet ou peut être à Demachy, peintre dont il sera question plus tard. Il représente le terrible incendie qui dévora

l'ancienne Foire Saint-Germain, dans la nuit du 16 au 17 mars 1762. Il me fut adjugé en novembre 1845, à l'hôtel de la place de la Bourse, pour douze francs, dans une vente borgne où n'assistaient guère que des bric-à-brac et des *charabias*. Nul d'entre eux ne sut reconnaître la curiosité du sujet, et ils me le laissèrent, pour se disputer avec acharnement des nudités mythologiques, scandaleusement ternes, difformes, flasques et empâtées.

Mon tableau de douze francs n'est certes pas un chef-d'œuvre; la couleur en est assez lourde, ainsi que la touche, mais il ne manque pas de mérite sous le rapport de la mise en perspective et de la composition.

Il est nuit encore; des flammes seules éclairent d'un reflet blafard la partie du quartier Saint-Germain voisine de la Foire, notamment l'église Saint-Sulpice, vue de l'est, encore inachevée et assez exactement rendue. On devine que l'incendie a produit ses plus grands ravages et touche à sa fin. Il ne reste plus debout, à gauche, au premier plan, qu'un des deux vastes pignons du bâtiment de la Foire, élevé sous Louis XI, mais restauré et modifié depuis, à diverses époques. Le pignon contigu n'est pas indiqué, vu que la toile ne se prolonge pas assez sur la gauche.

Les deux pignons soutenaient une double et immense toiture, sous laquelle se croisaient à angles droits plusieurs ruelles ou galeries, garnies de boutiques où se voyaient des marchandises et des curiosités en tout genre, y compris les baraques de phénomènes vivants et de saltimbanques.

Cet épais et très-large pignon, soutenu à l'extérieur par quatre robustes contre-forts, est percé d'une baie de porte en plein-cintre, d'une grande fenêtre de même forme au-dessus, et d'une plus petite de chaque côté de la grande. Toutes ces baies sont garnies de barreaux de fer.

En retour d'équerre avec ce pignon, et de trois quarts, s'étend un très-long mur de façade, que surmontent, de distance en distance, les faces de pierre de hautes lucarnes, également treillissées de solides barreaux; elles sont au nombre de dix, et leurs frontons sont de forme triangulaire. Seuls restes survivants de la toiture embrasée, dont les débris alimentent encore le feu, ces cadres de lucarnes, isolés sur un gros mur, comme les merlons d'un rempart crénelé, projettent en noir leurs silhouettes sur la

lueur du foyer toujours ardent. Leur ligne est interrompue au milieu par un haut bâtiment de pierre, flanqué de deux étroits pavillons en appendice, et dont le toit commence à prendre feu; c'était l'entrée principale de cette immense halle couverte.

Au fond du tableau apparaissent, éclairés par les flammes, les combles des maisons voisines, qui, dans leurs formes variées, n'offrent aucuns détails particuliers, dignes de notre attention. Sur la place dite le *Préau* qui s'ouvre au premier plan on distingue, dans un clair-obscur qui pourrait avoir plus de transparence, plusieurs baraques et appentis en planches, que le feu n'a pas atteints, et des dépôts opérés à la hâte de poutres, les unes intactes, les autres en partie carbonisées par l'incendie.

Une foule très-active de curieux et de travailleurs, femmes, ouvriers, bourgeois, se remue sur la place. Dans ces groupes, on remarque des magistrats municipaux qui dirigent les secours, et des soldats en habits bleus ou rouges, qui maintiennent l'ordre. Le sol présente, sur le devant, une large flaque d'eau, une sorte de mare improvisée où l'on emplit les seaux qui alimentent plusieurs pompes en activité. D'autre part, de hautes échelles appliquées contre le gros mur du bâtiment de la Foire se courbent sous le poids de gens qui font la chaîne, et les travailleurs, placés sur le profil du mur, vident les seaux sur le foyer ardent. Des porteurs d'eau, mis en réquisition, amènent, comme il arriverait de nos jours, leurs voitures à tonneau, attelées d'un cheval.

Il y a beaucoup de mouvement et d'animation dans cette partie du tableau, et assez d'habileté dans l'agencement de tous les personnages qui se pressent et réunissent leurs efforts sur le théâtre du sinistre, comme on dirait aujourd'hui. Ces personnages qui, de loin, semblent se perdre dans le clair-obscur du premier plan, rappellent par leur tournure ceux que dessinait Demachy.

Je décrirai un jour un certain nombre de dessins et d'estampes relatifs à ce même événement, qui anéantit tant de richesses accumulées et réduisit à la misère plusieurs familles marchandes de Paris.

J'ai vu l'année dernière, chez un marchand de curiosités, une toile, de moyenne dimension et d'un coloris assez habile, qu'on attribuait au peintre Demachy, ou qui, je crois, était signée de ce nom. Elle représentait une partie du préau de la Foire, dessinée assez longtemps après l'époque de l'incendie. On y distinguait

quelques pans de murailles, des débris d'escaliers et d'échoppes, plusieurs maisons sur un second plan, et, si j'ai bonne mémoire, une partie de Saint-Sulpice.

Ce tableau, au résumé, offrait trop peu d'intérêt pour que je consentisse à m'en embarrasser, car ces sortes de monuments iconographiques exigent beaucoup plus de place qu'un dessin ou une estampe, qu'on glisse tout simplement dans un carton. Il a depuis été vendu. J'ignore le nom de son possesseur actuel, et je ne perdrai certes pas mon temps à le rechercher.

A. Bonnardot.

(*La suite prochainement.*)

LES FRÈRES KUGELGEN [1].

Les frères jumeaux, Gérard de Kugelgen, peintre d'histoire et de portrait, professeur à l'Académie de Dresde, et Charles de Kugelgen, peintre de paysage, tous les deux membres des Académies de Saint-Pétersbourg et de Berlin, ont marqué dans l'histoire de la peinture allemande à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe. Ils y représentent avec un talent incontestable le mouvement classique qui agita tous les arts en Europe vers cette époque-là.

C'était un Allemand comme eux, qui avait été le prôneur fanatique de ce retour vers l'antiquité, un Allemand romanisé si l'on peut ainsi dire, le savant Winkelmann dont les écrits formèrent bien vite un groupe d'artistes auxquels l'Italie, la France, l'Allemagne durent une sorte de nouvelle renaissance après la grande renaissance du XVIe siècle.

Ce que Canova fit en Italie pour la sculpture, David pour la peinture en France, les frères Kugelgen l'ont fait à peu près pour l'Allemagne. Aussi ont-ils leur place dans l'histoire de l'art du Nord, où leur souvenir a été conservé précieusement (2).

Ils étaient nés le 6 janvier 1772 à Bacharach sur le Rhin. Leur père, conseiller de l'électeur de Cologne, leur procura une éducation très-distinguée, et combattit toujours la vocation précoce qu'ils montraient pour la peinture. Il paraît que, les maîtres rhénans les plus célèbres d'alors ayant une réputation assez équivoque, la peinture était regardée par les familles austères comme un métier qui démoralisait la jeunesse. L'honnête conseiller de l'électeur de Cologne craignait l'influence dangereuse que cet art mal famé pouvait avoir sur le caractère et sur le bonheur futur de ses fils. Pour les forcer à renoncer à leur inclination favorite, il les envoya donc, au printemps de 1786, à l'athénée électoral de Bonn. Mais il mourut deux ans après, et la mère, plus tolérante, inspirée peut-être aussi par un pressentiment du succès qui les attendait, leur permit enfin de se vouer complétement à la peinture.

Gérard, le premier, quitta l'athénée et alla prendre des leçons à Coblentz chez le peintre Januarius Zick. Charles, resté à Bonn un peu après son frère, déclara qu'il voulait faire comme lui, « disant qu'il avait à des-

(1) Cette notice biographique a été rédigée par un de nos correspondants d'Allemagne sur des documents que lui a fournis la famille même des Kugelgen. Les passages entre guillemets sont la reproduction textuelle des notes de famille.

(2) M. Alfred Michiels les cite avec éloges dans son excellente *Histoire*.

siner des paysages autant de goût que son frère en avait à exécuter des petits portraits. » La mère le conduisit donc à Francfort-sur-Mein, chez le paysagiste Schutz.

Les progrès de Gérard furent extrêmement rapides, si bien que, deux ans après son entrée dans l'atelier de Zick, il copiait si exactement les tableaux du maître, qu'on les prenait pour des originaux. La jalousie s'en mêla, et maître Zick, sur les instances de sa femme, refusa bientôt de laisser reproduire ses œuvres par son élève devenu son rival. Gérard indigné quitta Coblentz et alla retrouver à Francfort son frère Charles.

La difficulté était de continuer leurs études, sans être à charge à leur mère dont la fortune était très-modique. Mais le peintre Fesel, de Wurzbourg, les ayant rencontrés à Mayence, apprécia leurs dispositions, les emmena à Wurzbourg, leur ouvrit son atelier et leur prodigua généreusement ses conseils.

Le talent des deux frères se développait, et avec leur talent une inquiétude et une curiosité qui les appelaient en Italie, l'Italie, la patrie des arts et le rêve des artistes. Comment faire pour aller en Italie voir toutes les merveilles de l'art antique et toutes les productions sublimes des maîtres du XVIe siècle qui ont égalé les anciens ? Gérard et Charles résolurent de s'adresser à l'électeur de Cologne, Maximilien, archiduc d'Autriche, dont leur père avait été le conseiller. Gérard avait imaginé de présenter sa requête... en peinture. Il avait composé un tableau où l'on voyait « son propre portrait, offrant à Minerve, trônant sur les nuages, un génie qui s'efforce de monter vers elle, tandis qu'une mendiante déguenillée le retient par une chaîne. » Ce langage allégorique était de mode alors, et très-bien compris. Charles, de son côté, avait peint un beau paysage de la ville et des environs de Wurzbourg.

Ils s'en vont, avec leurs tableaux, trouver le baron Spiegel, de Desenberg, président de la cour électorale, et grand ami des arts, qui les conduisit immédiatement chez l'électeur.

Maximilien apprécia le talent des deux frères solliciteurs, s'entretint longtemps avec eux, accepta leur placet en peinture et leur accorda deux cents ducats pendant trois ans.

C'était une pension suffisante pour achever de se former à Rome. Ils partirent, bien joyeux, le 4 mai 1791, et firent presque tout le chemin à pied.

Ils étaient alors dans leur vingtième année.

Une fois à Rome, ils se sentirent à l'aise et oublièrent vite la routine des ateliers allemands. Charles s'enthousiasma de la campagne romaine et se mit à en faire des paysages d'après nature. Gérard, « attiré par l'idéal des antiques et par le génie de Raphaël, se voua exclusivement à imiter ce grand maître. Aussi reconnaît-on dans ses tableaux historiques la tendance aux beautés antiques unie aux affections de son âme; et

dans les paysages de Charles, la luxuriante végétation et le ciel lumineux de l'Italie. »

Ils vivaient là dans la compagnie d'une foule de leurs compatriotes illustres, Winkelmann, les deux Romberg, Angelica Kaufmann, Fernow, Cock, Carstens, Reinhart et autres, quand la Révolution française, barrant les communications entre Rome et les pays rhénans, les priva de toutes leurs ressources.

Gérard, devenu très-habile portraitiste, espéra qu'en retournant en Allemagne il y trouverait à peindre beaucoup de portraits. Il quitta donc Rome le 14 février 1795, et, à pied, avec un jeune Livonien, son ami, il se rendit à Munich. Son frère, qui devait l'y rejoindre, avait eu, au moment de partir, la chance de s'accointer à Rome avec lord Bristol et de lui vendre des tableaux. La pension de Maximilien et d'autres sommes d'argent lui étaient arrivées aussi sur ces entrefaites. Toutes ces bonnes nouvelles, il les écrivait à Gérard et le pressait de revenir en Italie.

La fortune semblait les poursuivre tous les deux, car voilà qu'un jour, comme il se promenait dans Munich, Gérard est arrêté par un noble anglais, tout étonné de le voir, et qui l'accable de témoignages d'amitié. C'était lord Bristol qui le prenait pour Charles et ne s'expliquait point comment, étant venu lui-même de Rome en poste, le jeune artiste qu'il avait laissé là-bas occupé à terminer des tableaux pour lui pouvait se trouver subitement à Munich. Les deux jumeaux se ressemblaient si parfaitement, qu'on avait peine à les distinguer l'un de l'autre.

Le généreux Anglais s'intéressa à Gérard comme il s'était intéressé à Charles, lui acheta plusieurs tableaux, lui en commanda d'autres, et lui offrit même une pension de cent ducats à temps indéterminé.

En outre, Gérard avait été chargé d'un grand nombre de portraits et commençait à établir sa réputation à Munich. La belle galerie de Munich le retenait aussi dans cette ville et il songeait à s'y établir. Les instances de son ami le Livonien changèrent cependant ses projets et donnèrent un autre cours à sa destinée.

Ce jeune homme appartenait à une riche et honorable famille de Riga. Devant rentrer dans sa patrie, il supplia son cher Gérard de l'accompagner et de venir se fixer dans la maison de ses parents où il serait reçu et chéri comme un fils. L'indécision de Gérard fut grande. Munich lui plaisait et lui offrait des ressources. Charles le rappelait à Rome où leur existence était assurée. Et pour augmenter sa perplexité, l'ami dévoué qui, en un moment de détresse passagère, avait fraternellement partagé sa bourse avec lui, exigeait presque qu'il l'accompagnât en Russie où il lui montrait un avenir de fortune et de gloire. Le Livonien l'emporta.

Tous deux se mirent en route, et, en septembre 1795, ils arrivèrent à Riga où Gérard de Kugelgen reçut l'accueil le plus amical. Charles qui, pendant ce temps-là, avait fini les commandes de lord Bristol, et que la

Révolution dégoûtait de son séjour en Italie, ne tarda pas à les rejoindre.

Ici commence la période de grand succès et de célébrité des deux frères Kugelgen. Après quatre années de travaux considérables à Riga, ils se rendirent à Saint-Pétersbourg, en 1799. La cour impériale les combla de faveurs, et ils furent employés par l'empereur Paul, Gérard comme peintre de portraits, Charles comme paysagiste, avec une pension de 3,000 roubles. Bientôt, grâce à cette haute position d'artistes, ils épousèrent deux nobles sœurs, les baronnes de Manteufel de Kurköl, dont ils avaient fait connaissance à Reval, lors de leur passage en venant à Saint-Pétersbourg.

En 1803, Charles fit un voyage en Crimée pour dessiner des vues dans cette belle contrée pittoresque, et pendant ce temps-là Gérard se rendit auprès de leur mère qui demeurait à Rhense, non loin de Coblentz. Il lui confia sa femme et son enfant, et il s'en alla visiter Paris, où les conquêtes de la République et du Consulat avaient déjà rassemblé une partie des trésors artistiques de l'Europe. La mort de sa mère l'arracha à ses études du Musée de Paris, et le rappela aux bords du Rhin. Mais trouvant sa patrie occupée par les armées françaises, il se retira à Dresde.

L'amour des arts est très-généralement répandu en Saxe. L'habile peintre Gérard de Kugelgen ne manqua donc point de nobles travaux à Dresde. Il y vécut depuis le mois de mai 1805, avec sa femme et ses enfants.

Charles, revenu de Crimée, s'était établi définitivement en Russie, vivant tantôt à Saint-Pétersbourg, où il était employé par l'empereur, tantôt à la campagne de son beau-frère, M. de Manteufel de Kurköl, près de Reval.

En 1819, Gérard retourna visiter quelques personnes de sa famille sur les bords du Rhin; mais à peine rentré à Dresde, il y fut misérablement assassiné, le 27 mars 1820. Ce jour-là, il avait été, suivant sa coutume, à une maison de campagne qu'il faisait construire à quelque distance de Dresde, sur la route de Leipzig. C'était un samedi et il portait l'argent pour payer ses ouvriers. On le trouva mort entre des haies, dépouillé de son argent et de sa montre. L'assassin ne fut pas découvert immédiatement. Une jeune fille, « voulant passer à la postérité, » vint même se dénoncer comme ayant commis le meurtre, et fut arrêtée; mais peu après on mit la main sur le véritable criminel : c'était un canonnier de l'artillerie saxonne, Jean-Georges Kalkofen. Il fut constaté par ses interrogatoires et par toute l'instruction qu'il avait tué le grand artiste pour lui voler son argent.

Après la mort de Gérard, une belle collection de tableaux qu'il avait formée a été dispersée complétement.

Charles ne mourut qu'en 1832, le 9 janvier, à Reval, laissant deux enfants, une fille nommée Adélaïde, et un fils, Charles de Kugelgen, qui est aujourd'hui peintre du duc d'Anhalt-Bernbourg.

Les deux jumeaux Gérard et Charles, dont nous avons déjà mentionné la ressemblance, étaient d'une grande beauté mâle; l'un avait les traits plus doux et les formes plus délicates; l'autre était plus vif et plus fort; l'un était très-enthousiaste et un peu mélancolique, l'autre plus joyeux et plus animé.

« L'idéal, la poésie, la plus tendre expression de la vie intime, distinguent principalement les tableaux de Gérard, et il sacrifiait même la nature à cette recherche de la beauté. La France, disent toujours nos notes, n'a jusqu'à présent pas encore su rivaliser avec lui, quant à cette beauté de la forme; et en Allemagne, il n'y a qu'un seul homme, M. Kaulbach, qui puisse se mettre sur le même rang que lui. Il transmettait même cette beauté des formes à ses portraits, sans nuire néanmoins à l'individualité et à la ressemblance... On trouve, de nos jours, qu'une exacte appréciation du caractère individuel manque à ses tableaux historiques; car, malgré son beau coloris, il ne connaissait point ces brillants effets de lumière, familiers maintenant aux peintres français et aux peintres belges; mais aucun de leurs contemporains n'égalait néanmoins les frères Kugelgen pour le maniement des couleurs à l'huile. »

Cette appréciation, exagérée sans doute, s'explique par une dernière réflexion du rédacteur des notes : « L'amour du classique, qui prévalait dans les beaux-arts à la fin du XVIIIe siècle, dominait également le goût des frères Gérard et Charles de Kugelgen. »

Charles a laissé un grand nombre de paysages, la plupart dans la famille de feu lord Bristol, les autres à Berlin, à Riga, et dans les cabinets de Saint-Pétersbourg. Il a exécuté un album de *Vues de la Crimée*, en 30 feuilles, et un album de *Vues de la Finlande*, pour l'empereur Alexandre. Son *Voyage pittoresque en Crimée* a été publié à Saint-Pétersbourg.

Voici un catalogue sommaire et bien incomplet de l'œuvre de Gérard :

Portraits : — Un portrait de *Gœthe*, appartenant au duc d'Anhalt-Bernbourg. Une répétition se trouve dans la famille de Gœthe. — Un portrait de *Schiller*, appartenant au duc d'Anhalt-Bernbourg. — Les portraits de *Wieland* et de *Herder*, placés au Musée de l'université de Dorpat, en Russie. — Ces quatre portraits, peints d'après nature, ont été publiés en gravures chez Artaria, à Vienne.

Sujets mythologiques, de grandeur naturelle : — *Apollon et Hyacinthe*, appartenant au roi de Prusse; — *Diane et Endymion*, appartenant à la famille impériale de Russie; — *Ariadne à Naxos ;* — *Prométhée ;* — *Philoctète*, etc.

Sujets mythologiques, de moindre proportion : —Plusieurs *Psyché* dans

différentes poses, *Ganymède*, *Pandore*, *Vénus*, *Persée et Méduse*, *Némésis*, *Combat du bon et du mauvais Principe*, etc. — Propriétaires inconnus.

Peintures religieuses : — *L'Enfant prodigue*, en buste, de grandeur naturelle; Galerie de Dresde; — *David et Saül*, demi-nature; à l'Académie de Dresde; — *l'Apocalypse de saint Jean* et *la Madeleine pleurant ses péchés ;* ces deux pendants, de petit format, appartiennent à l'impératrice douairière de Russie ; — une excellente copie de la *Madone de Sixte*, de Raphaël; un *Christ*, en buste, de grandeur naturelle ; *Saint Jean l'évangéliste* et *Saint Jean-Baptiste;* ces quatre tableaux appartiennent au prince-évêque d'Ermeland, en Prusse ; — *Moïse*, le *Christ*, *Mahomet*, trois bustes de grandeur naturelle, appartenant au sénateur Volkmann, à Leipzig ; — *la Visitation de la Vierge* et une *Sainte Famille*, grandeur naturelle, appartenant au duc d'Anhalt-Bernbourg ; — *l'Enfant Jésus au temple*, buste de grandeur naturelle ; — *l'Annonciation*, plus que demi-nature, etc., etc.

W.

DE LA TRADITION RELATIVE A LA MORT

DE

LÉONARD DE VINCI.

Le désir d'attirer en France Léonard de Vinci a été attribué uniquement à François Ier par tous les biographes anciens et modernes. Il convient cependant de rappeler que Louis XII, le premier, avait manifesté le désir de posséder des tableaux de Léonard. Les historiens mentionnent, il est vrai, le gracieux accueil que Louis XII, séjournant à Milan après la conquête du duché de Sforze, fit au grand artiste, mais ils paraissent avoir ignoré l'existence de la lettre suivante, découverte par mon père dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, et imprimée dans la collection des *Documents inédits sur l'histoire de France*, publiés par ordre du gouvernement (t. 1er, p. 679 des *Mélanges*).

Voici cette lettre de Louis XII à la Commune de Florence :

« Loys, par la grâce de Dieu, roy de France, duc de Millan, seigneur de Gennes : Très-chers et grans amys, etc. ; pour ce que nous avons neccessairement abesongnes de maistre Léonard Avince, paintre de vostre cité de Fleurance, et que entendons de luy faire faire quelque ouvraige de sa main incontinent que nous serons à Millan, qui sera en brief, Dieu aidant, nous vous prions, tant et si affectueusement que faire povons, que vous veuillez estre contens que le dit maistre Léonard besogne pour nous pour ung temps qu'il aura achevé l'ouvraige que nous entendons luy faire faire, et incontinent ces lettres par vous receues, luy escripvez que jusques à nostredicte venue à Millan, il ne bouge de delà, et en nous actendant luy ferons dire et deviser l'ouvraige que nous entendons qu'il face ; mais escripvez-luy de sorte qu'il ne se parte de ladicte ville jusques à nostredicte venue, ainsi que j'ay dit à vostre ambassadeur pour le vous escripre ; et vous nous ferez très-grant plaisir en ce faisant. Très-chers et grans amys, nostre Seigneur vous ait en sa garde.

« Escript à Bloys, le XIIIJme jour de janvier (1511). »

Si François Ier, profitant habilement des déceptions de Léonard en Italie, sut l'attirer en France, c'est donc à Louis XII qu'appartient l'initiative des offres faites, au nom de la France, à l'illustre peintre italien.

Pour s'assurer des œuvres de Léonard, François Ier l'avait établi, lui et ses élèves, dans le petit château de Cloux, près d'Amboise (fin de janvier 1516). Il l'y honorait, selon Vasari, de fréquentes et affectueuses visites (*amorevolmente*) et lui accordait tout ce qui pouvait le déterminer à demeurer en France.

Le Vinci habitait ce château depuis cinq ans, lorsqu'il mourut à la suite d'une longue maladie. Ses derniers moments ont été racontés par Vasari, qui ajoute : « Le roi arriva près de lui ; Léonard, par respect, se « releva et s'assit sur son lit, raconta sa maladie et ses accidents, ajou- « tant, en même temps, qu'il avait offensé Dieu et les hommes en ne soi- « gnant pas convenablement ses ouvrages d'art. En ce moment, il survint « un paroxysme, avant-coureur de la mort. Le roi, s'étant levé, lui sou- « tint la tête, afin de le secourir et d'alléger sa souffrance ; et l'esprit « tout divin de l'artiste, sentant qu'il ne pouvait recevoir un plus grand « honneur, s'éteignit dans les bras du roi, à l'âge de 75 ans. »

Quoique Vasari *poétise* cette mort, en supposant que l'artiste à *l'esprit tout divin* ait profité pour s'éteindre du moment où le roi lui soutenait la tête, les circonstances naturelles de ce récit sont néanmoins acquises à l'histoire, et tous les biographes les ont religieusement admises.

Les arts aussi les ont consacrées par de nombreux tableaux et de belles sculptures, ornements de plusieurs musées.

Cependant, vers la fin du siècle dernier, quelques doutes s'élevèrent sur cette touchante tradition. On remarqua que Lomazzo, historien accrédité de la peinture italienne au XVIe siècle, n'en disait pas un mot. Plus tard, on découvrit à Florence une lettre adressée aux frères de Léonard pour leur annoncer qu'il était mort, mais sans aucune mention des honneurs que le roi lui avait rendus. Carlo Amoretti, dans son *Mémoire sur les œuvres de Léonard*, reproduisant, d'après un précédent éditeur qu'il ne nomme pas, cette lettre signée *Mentius*, notait aussi qu'elle ne parlait point de la présence du roi au château de Cloux, lorsque Léonard y mourut. Et comme ce Mentius absolument inconnu n'était pas une autorité suffisante, Amoretti, quoiqu'il n'eût point vu l'original de la lettre, présuma que le nom du signataire devait avoir été mal lu par le premier éditeur, et qu'il fallait lire *Meltius*, qui n'est que le nom latinisé de Melzi (1). Or ce Melzi avait assisté aux derniers moments du glorieux Florentin dont il était l'élève, l'ami, l'admirateur passionné, et qu'il ne quittait jamais. Léonard l'avait même nommé son exécuteur testamentaire et lui avait légué tous les biens qu'il posséderait en France au moment de sa mort, le surplus de sa fortune devant appartenir à ses frères d'Italie.

Amoretti publia son livre en 1804, et, depuis cette époque, la tra-

(1) Amoretti, *Memorie storiche nella vita, gli studii e le opere de Leonardo da Vinci*, Milano, 1804, p. 119 et 120.

dition relative à François Ier perdit de son crédit et parut incertaine.

Bientôt après, on remarqua encore que *l'Itinéraire de François Ier*, publié pas le marquis d'Aubais (1), indiquait la présence du roi à Saint-Germain-en-Laye, le 1er mai 1519, la veille même de la mort de Léonard.

Enfin, un *journal* manuscrit du règne de François Ier, conservé à la Bibliothèque impériale de Paris, ne mentionnait pas non plus cet événement mémorable (2).

Tous ces motifs de doute sont rappelés, toutefois avec quelque indécision sur leur conséquence, dans l'édition de Vasari, publiée à Florence en 1851 (in-12, t. VII, p. 37), *per cura di una società di amatori delle arti belle*. Mais une note imprimée dans les *Archives de l'Art français* (6e livraison de l'année 1855, p. 164) tranche vivement cette difficulté, en affirmant que la tradition *est une erreur*.

Nous allons examiner l'authenticité des pièces qui ont occasionné ces doutes d'abord, ensuite une affirmation contraire à la tradition. Nous essaierons de vérifier si ces pièces prouvent réellement la fausseté ou l'impossibilité du récit de Vasari.

Le silence de Lomazzo ne saurait infirmer ce récit. Lomazzo, qui écrivait en Italie soixante ans après la mort de Léonard, s'est préoccupé, dans son *Traité de la peinture*, plutôt de l'art que de l'artiste.

La pièce principale de la discussion serait donc la lettre de *Melzi*. Mais nous avons indiqué comment la lettre d'un inconnu, *Mentius*, est devenue par conjecture et par le bon plaisir d'Amoretti la lettre du fils adoptif de Léonard, de son ami le plus intime. Aucun témoignage n'ayant été produit en faveur de cette conjecture, elle ne peut valoir que comme telle.

Le Vinci mourut le 2 mai 1519, et la lettre est datée du 1er juin. Le fils et l'héritier, absorbé sans doute par sa douleur, aurait donc tardé un mois à faire connaître cette mort aux frères du défunt. Mais cette lettre, fût-elle même authentique de Melzi, ne suffirait pas pour détruire le témoignage de Vasari. Elle est assez longue, et, à l'exception de quelques phrases pompeuses sur la douleur de l'écrivain, elle est entièrement remplie par les affaires d'intérêt, résultant du testament de Léonard. Un mois après la mort du maître, l'élève, occupé de ses comptes avec les autres cohéritiers, eût pu oublier de dire que François Ier avait reçu le dernier soupir d'un artiste qu'il avait toujours honoré de ses royales attentions.

(1) *Pièces fugitives pour servir à l'histoire de France*. Paris, 1759, 3 vol. in-4o.

(2) Depuis, ce manuscrit a été publié par M. Ludovic Lalanne, sous le titre de *Journal d'un bourgeois de Paris*, pour le compte de la Société de l'Histoire de France.

Quant au *Journal des séjours de François Ier*, il a été tiré des *dates* des lettres patentes de ce prince; il ne peut pas prouver plus que les actes eux-mêmes; voyons :

Le premier acte est une *déclaration du Roi*, donnée à Saint-Germain-en-Laye, le 1er mai 1519, portant commission pour aliéner le domaine du roi jusqu'à concurrence de 278,000 livres, afin de subvenir aux frais de la guerre. Cette ordonnance a été publiée par M. Isambert dans son recueil des *Lois et ordonnances* (T. II, p. 1671). On a posé cette objection : Si le roi était à Saint-Germain le 1er mai, il ne pouvait pas être à Amboise le 2, jour de la mort de Léonard.

La *déclaration* prouve évidemment que, à la date indiquée, la *cour* et le *Conseil du Roi* résidaient officiellement à Saint-Germain ; mais on sait aussi que des actes royaux étaient rendus par le *Conseil du Roi*, en l'absence du roi; que de tous temps il a existé près du roi un *secrétaire de la main*, chargé de signer les actes, en imitant plus ou moins exactement la signature royale, sans que ce soit une preuve de la présence du roi au moment de la signature; c'est ce qui explique pourquoi les signatures des rois au bas des lettres patentes ressemblent rarement à celles de leurs lettres particulières. Enfin, le chancelier datait les ordonnances, du *lieu* où il se trouvait avec le sceau de l'État, dont il ne se séparait jamais (1), et du *jour* où il apposait ce scel sur les actes de l'autorité souveraine. Il y avait donc des différences réelles de dates entre les jours où une affaire était décidée par le roi, puis soumise à son Conseil, libellée, ensuite scellée par le chancelier, et enfin adressée aux cours souveraines pour être enregistrée et publiée. Cet usage se perpétua jusqu'au siècle dernier.

Une autre ordonnance royale, très-importante pour le sujet qui nous occupe, prouve à la fois que le Conseil délibérait hors la présence du roi et que François Ier était absent de Saint-Germain le lendemain de la mort de Léonard de Vinci. C'est une autre *déclaration* portant que les actes de notaires seront intitulés du bailli de Tours dans le bailliage de Touraine (Archives impériales, X, 8,600). Voici le protocole final : « ... Par le Roy, Vous (2), le Bastard de Savoie comte de Villars, le Sr de Saint-Blançay, les trésoriers de France, généraux des finances et autres *présents*, *signé* Gédoyn. » Lorsque le roi assistait au Conseil, sa présence y était exactement constatée. D'après le témoignage de cette ordonnance, le roi était donc absent du Conseil le 3 mai 1519.

(1) La règle voulait que le chancelier sortant de l'hôtel du roi emportât la cassette du sceau dans son carrosse; et près de lui était le gardien du scel qui ne le quittait pas durant l'absence du chancelier.

(2) Quand le chancelier assistait à la délibération le protocole disait : *présents nous*.

On peut tirer de ce qui précède cette conclusion : Des deux ordonnances précitées, la première ne prouve pas que le roi fût à Saint-Germain le 1er mai, et la seconde prouve, au contraire, qu'il n'y était pas le 3; or, le 2 mai est le jour même de la mort de Léonard.

Le silence du *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier*, publié en 1854 par M. Ludovic Lalanne, n'est d'aucune autorité dans la question. L'auteur ne dit pas un seul mot concernant les lettres et les arts pendant le règne de François Ier. L'artiste Léonard et tous les autres lui sont absolument inconnus; à peine savait-il exactement les noms des plus illustres personnages de France. Toutefois, il donne sur le caractère de François Ier quelques détails curieux, qui peuvent parfaitement s'accorder avec le récit de Vasari. Il rapporte, en effet, les habitudes très-aventureuses du roi, qui, pendant que la cour résidait dans les châteaux, courait les aventures à Paris et ailleurs, sous des déguisements variés; ce qui ne laissait pas que d'indisposer parfois son bon peuple de France. François Ier, suivant le Bourgeois du XVIe siècle, avait l'humeur très-voyageuse, et la reine ne savait pas toujours où se trouvait son royal époux. Il avait aussi un bon cœur et de l'affection pour ses serviteurs dévoués : il alla recevoir le dernier soupir de son secrétaire Robertet (1).

François Ier a donc pu accorder à un peintre illustre, qu'il avait tant désiré de voir en France, le même honneur qu'à un secrétaire dont il avait fait la fortune en reconnaissance de bons services.

Nous devons cependant ajouter que nous n'avons découvert aucun document nouveau, propre à éclairer le récit de Vasari et à fixer irrévocablement notre opinion sur les derniers moments de Léonard. Les registres du *Trésor des chartres* du règne de François Ier manquent jusqu'en l'année 1522; les minutes du *Conseil privé* jusqu'en 1572; et celles du *Conseil d'État du Roi* jusqu'en 1593. Les *Comptes de dépenses* de la maison de François Ier existent pour l'année 1519, mais on n'y lit que le total des dépenses par chaque mois, sans détail des articles de chaque jour, et MM. Douït d'Arcy et Garnier ont vainement cherché les pièces justificatives de ces dépenses aux Archives impériales.

Enfin, nous nous sommes aussi entouré des avis d'hommes savants et compétents. M. Léon de Laborde, entre autres, a bien voulu étudier de nouveau la tradition relative à Léonard, qu'il avait déjà examinée dans ses *Recherches sur les arts en France au* XVIe *siècle;* et son opinion, à laquelle nous nous rangeons complétement, est qu'il n'y a pas lieu de

(1) « Maistre Floremond Robertet, tresorier de France et secretaire du Roi, mourut le 30 novembre 1527, à Paris, au Palais, duquel il etoit concierge; il fut fort ami du Roi, tellement qu'on dit que par deux fois il l'alla visiter et à son trespas le Roi lui fit tout plein d'honneur. » *Journal etc.*, p. 330.

démentir un récit affirmé par Vasari, quand il n'existe aucun document authentique qui le détruise, mais qu'on doit consciencieusement respecter cette tradition, qui a pour elle tant de probabilités.

Du reste, serait-il possible que Vasari eût inventé un récit aussi circonstancié et renfermant tant de détails précis et naturels ? Laissons donc au roi de France la gloire de son affectueuse et secourable présence aux derniers moments du grand Léonard.

AIMÉ CHAMPOLLION.

QUELQUES NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA GRAVURE SUR BOIS.

Une bonne histoire de la gravure sur bois serait un travail des plus utiles et des plus curieux ; malheureusement un pareil livre est encore à faire. Les ouvrages de Papillon et de Fournier sont sans autorité. L'Angleterre présente un beau volume, orné d'illustrations exécutées avec beaucoup de soin (*A Treatise on wood engraving historical and practical,* by John Jackson, London, 1839, un vol. grand in-8°), et qui mériterait d'être traduit, bien qu'il passe sous silence une multitude de productions dont il serait nécessaire de parler, si l'on voulait être à peu près complet. Toutefois, afin de donner une idée de l'œuvre accomplie par M. J. Jackson, nous allons en extraire ce qu'il dit de trois ouvrages qu'on peut mettre au rang de ce que la gravure sur bois a produit de plus important en Allemagne dans le cours du XVIe siècle. Ils ne durent pas leur naissance à la volonté d'un simple particulier ; ce fut la vanité du plus puissant souverain de l'époque qui leur donna le jour.

L'ouvrage intitulé *Der Weiss Kunig,* ou *le Sage Monarque,* fut entrepris par l'ordre de l'empereur Maximilien qui tenait à informer le monde de divers objets relatifs à son éducation, à son gouvernement, à ses exploits, à son mariage. Marx Treitzsaurwein, secrétaire de l'Empereur, est indiqué comme ayant composé cet écrit, mais il n'est pas douteux que Maximilien n'y ait pris une large part. Vers l'an 1512, il avait réuni les matériaux nécessaires, et deux ans après, il les confia à son secrétaire pour s'occuper de les mettre en ordre. Avant que l'œuvre ne fût terminée, l'Empereur mourut ; Charles-Quint lui succéda, et il eut trop d'occupations de tout genre pour donner beaucoup d'attention à une publication allégorique, destinée à célébrer la gloire de son grand-père. Le texte était d'ailleurs souvent fort obscur, et à

chaque difficulté, on avait recours à l'Empereur. Une série de questions qui lui furent adressées à cet égard se conservent en manuscrit à la Bibliothèque de Vienne. Au milieu de ses travaux et de ses voyages, Charles négligea complétement *le Sage Monarque*, et cette production inédite tomba dans l'oubli où elle devait rester pendant deux siècles. Le goût des recherches littéraires et historiques vint l'arracher à la destruction qui la menaçait; le manuscrit fut retrouvé au château d'Ambras dans le Tyrol, les planches en bois furent découvertes au collége des Jésuites à Gratz; texte et planches parurent, pour la première fois, à Vienne, en 1775 (1). On connaissait déjà quelques épreuves des planches qui, ayant été tirées comme essais, avaient passé dans les mains de divers amateurs. Un iconographe zélé, Ottley, en possédait 77 tirées sur du papier au verso duquel avaient déjà été imprimés quelques documents législatifs appartenant au règne de Maximilien. Ces gravures furent en 1827 achetées, à la vente Ottley, pour le Musée Britannique.

Le volume imprimé à Vienne contient 237 grandes planches; 92 portent la marque de Burgmair (H. B.); une est accompagnée de la marque de Schaufflein; une autre de celle de Hans Springinklee; enfin une dernière, la seule d'exécution moderne, présente les lettres F. F. S. V. et la date de 1775. Il existe aussi quelques vignettes modernes sans aucun mérite.

La Bibliothèque de Vienne conserve une suite d'anciennes gravures du *Weiss Kunig* au nombre de 250 pièces; en supposant qu'elle soit complète, on voit que quatorze planches ont été perdues ou du moins qu'elles n'ont point été employées dans l'édition de 1775.

On remarque une grande inégalité dans l'exécution de ces bois; quelques-uns sont évidemment dus à des artistes habiles; d'autres sont l'œuvre de mains inexpérimentées ou le coup d'essai de quelque novice. On a prétendu que les planches qui portent le nom de Hans Burgmair appartiennent à ce qu'il y a de mieux dans le volume en question; cette assertion n'est point exacte; plusieurs d'entre elles peuvent se placer parmi ce qu'il y a de plus

(1) Cette édition s'étant débitée assez lentement, un libraire anglais fort connu à cette époque, J. Edwards, en acheta le fonds, fit venir les planches à Londres et remplaça le texte allemand par une explication succincte en français. Le tout reparut en 1796. On peut d'ailleurs consulter Bartsch : *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 244.

médiocre; aussi est-on en droit de penser que Burgmair se borna à livrer ses dessins aux graveurs, mais qu'il n'entreprit point de graver lui-même.

L'éducation de l'Empereur, telle qu'elle était racontée dans l'ouvrage en question, embrasse un cercle si étendu, qu'elle forme une sorte d'encyclopédie. Les quinze premiers chapitres présentent le récit du mariage du vieux sage roi, Frédéric III, père de Maximilien, avec Éléonore, fille d'Alphonse V, roi de Portugal, son voyage à Rome, son couronnement par le pape, la naissance et le baptême de Maximilien. Après arrivent trente-cinq chapitres qui offrent le récit de l'éducation de ce jeune et sage monarque. Il étudie la politique ou la science de gouverner et la nécromancie. Il entreprend ensuite l'étude de l'histoire, accorde quelque attention à la médecine et au droit, et il apprend les langues italienne et bohémienne. Il s'applique à la peinture, il étudie les principes de l'architecture, et il s'initie dans l'art du charpentier. Il prend ensuite des leçons de musique et, en même temps, il acquiert une connaissance pratique de l'art du cuisinier, car le sage monarque est présenté comme amateur de plats bien préparés et comme étant doué d'un goût délicat. A une habileté réelle comme danseur il joint des connaissances étendues dans la numismatique, et après s'être perfectionné dans la science de travailler les mines, il se rend expert dans la pratique du tir. La chasse, dans toutes ses branches diverses, et la pêche le captivent plus tard; en même temps il apprend l'escrime et l'équitation. Son éducation se termine par une série de leçons sur l'artillerie, sur les fortifications et sur la science de l'armurier. On voit qu'il est difficile d'avoir des connaissances plus variées et plus étendues.

Depuis le chapitre cinquante jusqu'à la fin de l'œuvre, on rencontre un récit presque toujours allégorique des guerres de Maximilien, récit qu'on ne peut bien saisir que lorsqu'on a fait une étude approfondie de l'histoire de ce prince. Des critiques allemands ont reconnu dans le *Weiss Kunig,* au milieu de beaucoup de choses obscures, une véritable puissance de conception et d'exécution, un style vigoureux et élégant. Cette appréciation bienveillante ne serait peut-être pas complétement partagée par des étrangers.

Le second ouvrage dont nous avons à faire mention et qu'on regarde comme sorti de la plume de Maximilien, aidé par un autre

de ses secrétaires, Melchior Pfintzing, c'est un poëme dont le titre allemand peut se traduire ainsi : Les faits aventureux et partie de l'histoire du fameux, vaillant et très-renommé sir Theurdunck — le nom de *Theurdunk* ou *Tewrdunck* signifie un personnage dont les pensées ne se portent que sur des sujets nobles et élevés. — Gœthe l'a rappelé dans son beau drame de *Gœtz von Berlichingen :* « Dis cela à la jeune fille qui lit sir Theurdunck et qui forme des vœux pour avoir un pareil mari. » Des critiques allemands ont loué cette production ; on ne saurait toutefois y trouver grand intérêt ; on y chercherait en vain des sentiments chevaleresques, des tableaux intéressants. On y rencontre ce froid système allégorique commun chez les auteurs du xve siècle ; la Curiosité, l'Envie, l'Audace, y sont personnifiées ; obéissant à leur impulsion, le héros entreprend un grand nombre d'aventures périlleuses, mais *Entendement* et *Vertu* le retirent toujours des mauvais pas où il est au moment de tomber. Le tout a pour but de célébrer les exploits et les vertus de l'Empereur.

L'édition originale de cette épopée parut à Nuremberg en 1517 ; deux autres virent le jour à Augsbourg en 1519 ; d'autres les suivirent, mais le texte subit des changements. Les premières éditions doivent à leurs gravures sur bois la faveur dont elles jouissent auprès des bibliophiles ; ces gravures sont au nombre de 118 ; on suppose, d'après l'uniformité de style qu'elles présentent, qu'elles sont toutes dues au même artiste, c'est-à-dire à Hans Schaufflein qui a sur cinq ou six d'entre elles son monogramme en rebus H. S. et une petite pelle, instrument qui dans le dialecte germanique porte le nom de Schaufflein. M. Jackson, p. 343 et 344, a reproduit deux de ces gravures ; l'une représente le chevalier égaré par la Curiosité et combattant une ourse énorme ; l'autre retrace le supplice d'un des ennemis de Tewrdunck ; il est condamné à périr à une potence. Les bois qui *illustrent* le volume en question ne sont pas dépourvus de mérite, mais Fournier est allé trop loin en les qualifiant de *chefs-d'œuvre* (*Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois,* 1758, p. 74).

Il serait d'ailleurs inutile de nous étendre sur le Theuerdunck ; mieux vaut renvoyer à un long mémoire de Camus, accompagné de trois fac-simile (dans les *Mémoires de l'Institut,* t. III), et au *Bibliographical Decameron* de Dibdin, t. I, p. 200. Voir aussi ce qu'en ont dit Falkenstein, *Geschichte der Buchdruckerkunst,* Leip-

zig, 1840, p. 160, et M. A. F. Didot, article *Typographie* dans l'*Encyclopédie moderne*, t. XXVI, p. 659. La Bibliothèque impériale à Paris possède deux exemplaires sur peau-vélin de ce livre; ils ont été décrits dans le catalogue que M. Van Praet a rédigé des livres sur vélin, appartenant à ce riche dépôt (t. IV, p. 233).

Enfin la troisième production qu'enfanta le désir éprouvé par Maximilien de transmettre sa gloire à la postérité est une série de gravures intitulée *les Triomphes de Maximilien*.

Elle n'était pas achevée lorsque la mort frappa ce monarque en 1509; le tirage fait à Vienne en 1796 contient 135 planches, mais 218 dessins existent à la Bibliothèque impériale de Vienne; on voit ainsi qu'il s'en faut que tous les dessins aient été gravés. Sur les 135 planches, il y en a seize qui sont d'un faire absolument différent de celui des 119 autres planches, et comme les sujets traités dans ces 16 planches ne se rencontrent point parmi les dessins originaux, on ne peut douter qu'ils ne soient étrangers à l'œuvre primitive. Des manuscrits de la main de Treitzsaurwein, secrétaire de l'Empereur, et qui furent dictés par Maximilien lui-même, lequel y a introduit des corrections assez nombreuses, présentent l'énumération des personnages qui doivent figurer dans cette procession triomphale, la description de leur costume, la rédaction en vers d'abord, en prose ensuite, des devises qu'ils doivent porter. De Murr avait, en 1775, dans le neuvième volume de son *Journal*, publié une grande partie de ces descriptions et de ces vers; l'édition de 1796 les donne aussi avec une traduction française et des chiffres de renvoi aux gravures, mais ces renvois ne sont pas toujours exacts, et sous ce rapport l'éditeur a montré beaucoup de négligence.

Les dessins originaux sont exécutés sur des feuilles de vélin, à l'aquarelle; on les attribue généralement, mais sans preuve, à Hans Burgmair. Breitkopf et Murr ont prétendu qu'Albert Dürer avait fourni les dessins qui décorent l'ouvrage en question, mais cette assertion est dénuée de preuves, et il n'y a que cinq ou six planches dans lesquelles on pourrait trouver quelque similitude avec le faire de Dürer.

Quant aux bois qui avaient été gravés, ils furent oubliés après le décès de Maximilien; deux cent cinquante ans après, on en retrouva quarante au château d'Ambras dans le Tyrol, et on en découvrit quatre-vingt-quinze dans le collége des Jésuites à Gratz.

Le tout fut apporté à Vienne et déposé dans la Bibliothèque impériale. Quelques épreuves en avaient été tirées : Mariette en possédait 97 (1). Plusieurs de ces bois portent des noms d'artistes aujourd'hui fort ignorés (Alexis Lindt, Jacques Rupp, Corneille Liefrink, etc.) ou bien des lettres initiales (H. F.; W. R.).

Les planches qui forment la collection des *Triomphes de Maximilien* sont d'ailleurs d'un mérite très-inégal; il en est qui montrent une habileté réelle dans l'art de dessiner les animaux; d'autres ne donnent que des figures d'une maigreur déplaisante et d'une incorrection choquante. Tous sont cependant curieux pour les costumes; les chevaux sont surchargés de caparaçons; les chevaliers portent des armures complètes qui devaient beaucoup les gêner, et leurs têtes sont surmontées de casques à panaches monstrueux.

M. Jackson passe successivement en revue les principaux artistes qui ont gravé sur bois et les ouvrages les plus dignes d'attention où se trouvent des ornements de ce genre. Nous mentionnerons ce qu'il dit de Virgile Solis et de la *Cosmographie* de Munster.

Virgile Solis naquit à Nuremberg vers 1514; les gravures qui portent sa marque sont très-nombreuses, et l'exiguïté de leurs dimensions a fait ranger cet artiste parmi les *petits maîtres*. On observe chez lui une grande fertilité d'invention; mais, quoique ses figures soient souvent traitées avec esprit et que leurs attitudes soient bonnes, son dessin est en général incorrect et négligé. Il lui est arrivé très-souvent de traiter des sujets analogues à ceux de Bernard Salomon, et on dirait qu'il existait alors une rivalité entre les libraires de Nuremberg et ceux de Lyon pour approvisionner l'Europe d'éditions *illustrées* de deux ouvrages d'un genre fort différent, la *Bible* et les *Métamorphoses* d'Ovide, Virgile Solis travaillant pour les éditeurs allemands, et Bernard pour les bibliopoles français. Virgile Solis dessina les planches qui accompagnent une édition de la Bible, imprimée en 1560; il exécuta celles

(1) Elles furent payées 720 fr. à la vente de cet amateur célèbre et acquises par un bibliophile des plus renommés, par le duc de la Vallière, chez lequel elles se revendirent quelque temps après, pour la somme de 1,000 francs. La publication faite en 1796 leur a enlevé ce prix exagéré; elle n'est pas d'ailleurs commune en France, et nous avons vu un exemplaire s'élever à 165 francs, à la vente du roi Louis-Philippe.

qui décorent une édition des *Fables* d'Ésope, Francfort, 1566, et celles qui forment les *Emblèmes* de Reussner. Plusieurs figures portant sa marque se trouvent dans la première édition de la *Bible* de l'archevêque Parker, Londres, 1568, in-folio. Dans la seconde édition, 1572, il y a deux lettres initiales ornées qui paraissent dessinées par cet artiste et qui pourraient faire croire que l'on confondait le sacré et le profane lorsqu'on songeait à utiliser ses travaux, et que des œuvres destinées à une édition d'Ovide se glissaient au milieu des pages du *Nouveau Testament*. La lettre C, qui forme le commencement du premier chapitre de l'épître de saint Paul aux Hébreux, montre Léda et le cygne, et dans la lettre T, qui est placée au début de l'épître de saint Jean, on aperçoit Vénus devant Jupiter; tout autour Cupidon, Junon, Mars, Neptune et autres divinités mythologiques.

Un écrivain anglais, Evelyn, auteur d'un ouvrage sur la gravure, intitulé : *Sculptura* (Londres, 1662, in-8°), a prétendu que Virgile Solis avait eu les yeux crevés par ordre des magistrats de Nuremberg, en punition de ce qu'il avait reproduit les très-licencieuses images de Jules Romain, qu'Arétin accompagna de ses *Sonetti lussuriosi* (1). C'est un conte des plus invraisemblables, et nul autre écrivain n'en a fait mention.

Les figures qui accompagnent la *Cosmographie* de Munster, dont la première édition parut à Bâle, in-folio, 1550, portent deux monogrammes, C. S. et H. H. Le premier désigne Christophe Stimmer; on a quelquefois regardé le second comme indiquant Hans Holbein, mais il est facile de reconnaître que les *bois* en question sont dus à un autre personnage que le célèbre artiste bâlois. En général les figures qui sont dans le livre dont nous parlons ne se recommandent ni par la grâce, ni par la correction. On distingue deux portraits d'Érasme, pages 130 et 407; le second est indiqué expressément comme étant fait d'après le tableau

(1) Nous reviendrons peut-être un jour sur ce qu'on sait à l'égard de ces images trop célèbres ; elles paraissent entièrement perdues aujourd'hui. Un iconographe anglais Cumberland (*Catalogue of prints*, 1827) dit qu'il s'en est trouvé quelques fragments à la vente Willett, faite à Londres en 1811, mais leur authenticité n'est pas démontrée.

Ajoutons que le graveur Boitard, mort vers 1715, est l'auteur d'une mauvaise suite de figures exécutées en Hollande, au simple trait, et que, par ignorance, bien des gens croient être celles que Marc-Antoine Raimondi avait gravées.

peint par Holbein. M. Jackson reproduit une figure représentant Guillaume Tell au moment de tirer sur la pomme placée au-dessus de la tête de son fils; elle offre un mérite réel. Munster se vante d'avoir perfectionné l'impression des cartes; toutefois celles qu'il offre à ses lecteurs ne sont point supérieures à ce qu'on trouve dans d'autres ouvrages de la même époque; il signale aussi comme une invention dont il est fier l'idée d'employer des mots entiers ou des syllabes au lieu de lettres isolées comme on le fait en typographie habituellement. Cette méthode a été employée en Angleterre sous le nom de logographie; en 1787, un ouvrage en 4 volumes in-4° (l'*History of commerce,* par Anderson) fut exécuté par un procédé semblable, mais on en reconnut bientôt les inconvénients, et aujourd'hui il est universellement abandonné.

G. Brunet.

RELATION DE CE QUI S'EST PASSÉ

EN L'ÉTABLISSEMENT DE

L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

ET DE SCULPTURE.

(SUITE) (1).

Il est maintenant à propos de dire par quel moyen l'Academie subsistoit et ce qui en deffrayoit la depence. Dans le commencement nous auons dit que chacun des accademiciens donnoit deux pistolles en receuant ses lettres de prouision, mais comme le nombre étoit petit, cela ne s'estendit pas bien loin et fut emploié aux ustanciles necessaires, mesme M. de Charmois auancea beaucoup de son argent propre. Il ne restoit donc que deux moyens pour sa subsistance, l'un de ce qui reuenoit des estudians qui etoient accoutuméz à payer au modelle dix sols par semaine, et on jugea à propos de ne point augmenter cette somme quoy que l'on en exemptât tous les accademistes et leurs enffans, l'autre moyen fut une contribution des accademistes, que l'on resolut de faire pour subuenir au deffaut de la premiere, et cette contribution (2) s'augmentoit ou diminüoit selon ce qui se rencontroit, ce qui ariuoit par les comptes qui se rendoient tous les mois par les anciens qui en auoient fait la fonction, et selon ce qui estoit deub ; cette contribution parut jmportune à quelques uns des plus menagers qui pour cela s'absentoient de se trouuer aux assemblées, parce que l'on n'en faisoit gueres où jl ne fallut que les personnes presentes ne tirassent de leur bource ; sur quoy les plus affectionnéz qui par leur assiduité se trouuoient les plus lezés murmurerent, ce qui obligea la Compagnie d'etablir une taxe annuelle d'une pistole par teste (3), laquelle a continüé enuiron trois années, au moyen de quoy l'Academie trouua de quoy subsister.

Mais comme tous les hommes ne sont pas egalement genereux, et qu'en effet jl le faut estre beaucoup pour soustraire de ses interetz particuliers son temps, ses peines, ses soins et son argent, pour donner tout cela au public et n'en retirer tout au plus qu'un petit point d'honneur, lequel

(1) Voir la livraison d'août.

(2) Registré le 5 decembre 1649.

(3) Registré le 3e juillet 1649.

encore etant partagé à tant de personnes deuenoit sy peu de chose pour chacun qu'il n'estoit pas capable de les animer, aussy est-il veritable que ce n'estoit pas tant l'interet du public que l'amour de la profession et le desir d'en releuer la noblesse et la liberté, qui emouuoit la Compagnie à prendre touttes ces peines.

Il ne faut donc pas s'etonner sy le courage de plusieurs de la Compagnie s'atiedit un peu, voyant que le grand nombre des etudians qui au commencement estoient acourus en foulle, comme l'on fait d'ordinaire aux choses nouuelles, se diminüoit de telle sorte qu'il y falloit supléer par le moyen de la bource, mais les plus affectionnéz prirent en cela occasion de signaler leurs courages et leur generosité en prenant beaucoup de soing, soit pour rechaufer le zelle des autres, soit à entretenir les exercices publics.

Neantmoins les Maîtres qui s'aperçeürent de ce retranchement s'imaginerent trouuer en cela le moyen de renuerser l'Academie et se flattant de l'appuy d'une personne qui entre les peintres auoit plus de reputation alors, lequel presumant estre au dessus de tous, s'estoit formalisé de ce que l'on auoit entrepris l'etablissement de l'Academie sans luy en defferer les premiers honneurs, de depit se rengea du côté des Maitres, pensant que sa seulle reputation pouuoit anneantir tous les desseins de l'Académie, et les Maistres ainsi soutenus entreprirent de former aussy une Ecolle académique pour l'exercice du modelle; et pour faire croire qu'ilz auoient plus grand nombre d'habilles hommes parmi eux qu'il n'y en auoit dans l'Academie Royalle, jls etablirent vingt quatre anciens qui agissoient sous les ordres de cet jllustre coriphée auquel ilz donnerent la qualité de prince de leur compagnie.

Pour attirer à eux les estudians de l'autre party, jls ne leur faisoient payer par semaine que la moitié du prix ordinaire, et encore pour les engager plus fortement jlz y proposerent des prix d'honneur; M. Bonneau, dont nous avons parlé cy deuant, fut le premier et l'unique qui en ayt voulu faire la depence, leur faisant present d'une espée à garde d'argent.

Cette nouveauté accompagnée de ses auantages attira quelques deserteurs outre les enffans et les apprentifs des Maitres, de sorte qu'en effet jl demeura un tres petit nombre d'estudians à l'Academie Royalle, ce qui fit que M. Testelin l'aisné qui auoit esté admis dans la charge d'ancien (1) pour remplir la place vaccante par le deceds de M. Perrier, entreprit l'exercice du modelle à ses propres frais, et par son assiduité et ses bons exemples, car il estoit un des excellens desseignateurs de l'Académie, tres considéré et aimé des estudians, jl reüssit sy bien qu'il fit reuenir à son party tout ce qu'il y auoit alors d'estudians qui desseignoient raison-

(1) Registré en juillet 1650.

nablement. Les accademiciens mesmes furent sy touchéz de son exemple et se ranimerent tellement que cette entreprise des Maitres, bien loin de nuire à l'Academie, seruit comme d'un aiguillon pour faire reprendre et poursuivre les exercices avec autant de vigueur que jamais, et le mal qu'ilz auoient pensé contre elle retomba sur eux mesmes, car jls furent obligéz de quitter ne l'aiant pu tenir que fort peu de mois.

En ce mesme temps (1) M. Bosse recommença aussi de donner aux estudians les leçons de perspective qu'il auoit discontinüees.

Les honnêtes gens qu'il y auoit encore engagés dans la Maitrise et qui estoient fâchez du discord qu'ils voioient, lequel ne pouuoit tourner qu'au desauantage et à la honte de ce corps, chercherent les moyens de quelque accomodement, et ayant menagé cette pensée avec quelqu'un de l'Academie, la proposition en fut faitte en une assemblée generalle (2) par M. Errard qui la tourna si adroittement, que la Compagnie par un esprit de douceur y tendit volontiers l'oreille, esperant par ce moyen se concilier touttes les personnes considérables de cette profession, mais elle trouva les Maitres fort diuiséz entreux, et le party des juréz sy desraisonnable, qu'elle ne put receuoir leurs propositions.

Cependant pour faire connoître comme l'Academie estoit en estime jl n'est pas mal à propos de dire ce qui arriua à lesgard des graueurs lesquelz donnerent avis en une assemblée, que M. Mansard tres fameux architecte auoit obtenu un privilege de viser toutes les stampes soit almanacs ou autres choses qui se donneroient au public, auant d'estre mis en lumiere; l'Academie considerant qu'jl n'y auoit quelle qui pût legitimement prétendre à ce droit et que c'estoit faire tort à la liberté publique, resolut de se joindre auec ceux qui y estoient plus particulierement interessez, pour en faire remôntrance.

Pour cet effet M. Errard fut nommé, lequel à la teste de cette Compagnie portant la parolle, remontra à M. de Châteauneuf, pour lors garde des sceaux, l'jnjustice de ce priuilege et en fit sy bien connoître la raison qu'apres une audiance tres favorable, Monsr le garde des sceaux se fit apporter la lettre qui estoit encore entre les mains de son secrétaire, en arracha le sceau et passa le canif à trauers le parchemin en présence de la Compagnie, l'assurant auec beaucoup de ciuilité qu'il ne seroit plus rien de cette affaire là; cette estime que l'Academie s'estoit aquise la rendit sy jalouse de son honneur qu'elle obseruoit une grande exactitude en l'examen de ceux qui se presentoient pour estre receus en sa Compagnie, tellement qu'elle refusa à M. de Charmois une lettre de permission qu'il luy demanda en faueur d'un sculpteur de ses amis qui estoit absent, quoy que fort connu de plusieurs de la Compagnie, laquelle le pria de

(1) Registré en may 1650.

(2) Registré en fevrier 1651.

trouver bon de luy enuoyer de son ouurage pour estre veu affin de preuenir les consequences qui pouuoient se tirer de cette licence, de quoy M. de Charmois l'en estima par une lettre de compliment qu'il luy écrivit sur ce sujet.

Pour reuenir à l'entreprise des mieux jntentionnéz d'entre les Maitres et à leurs propositions, après y àuoir meurement pensé jlz en presenterent de nouvelles, sy bien reformées que l'Académie y repondit fauorablement et l'on deputa de part et d'autre pour en conferer en des entreueües. Mais la diuision fut sy grande entreux, que le plus grand nombre des anciens qui estoient fort bien jntentionnéz furent obligéz de faire démettre par auctorité de justice deux de leurs juréz, ce qui n'empecha pas néantmoins que leur brigue et leur chicannerie, jointes auec les artifices de quelques esprits brouillons qui auoient jnterest de conseruer la confusion dans les affaires de leur communauté pour y ménager les leurs particuliers, n'y jnterompissent ce commerce, et qu'au lieu de repondre à des articles que l'Academie leur auoit laisséz, les juréz ne presentassent une Requeste (1) au Parlement, demandans que sans àuoir egard à l'arrest du Conseil (2) et aux lettres patentes de l'Académie, jl pleût à la Cour regler le nombre des privilegiéz, et ne fissent sommer l'Academie d'y répondre.

Ce procedé ne surprit pas la Compagnie, dont une grande partie n'aymoit pas cette jonction; c'est pourquoi jl fut résolu de ne pas différer dauantage à poursuiure la veriffication des lettres de son etablissement et l'on chargea de cette poursuite M. Testelin le puisné, lequel auoit esté admis à la charge de secrétaire au mesme temps que son frere aisné fut nommé pour celle d'ancien, a quoi jl fit sy bonne diligence que peu de jours après les lettres elles furent presentées à Messrs du Parlement dont fut rapporteur M. Doujat cons^er en la grande Chambre; cette affaire fut menée sy vigoureusement que les juréz auec leur caballe ayant innutillement fait agir tous les ressorts de la chicane, voiant le proces prest à juger et en craignant l'issüe (3) retournerent encore aux propositions d'accomodement (4), à quoy ceux de la Compagnie qui y auoient incliné don-

(1) Le 31 januier 1651, sur laquelle ils obtinrent l'arrest du 2 mars suiuant. Le 2 de ce mois la cour ayant rendu un arrest, par lequel fût ordonné que les parties procederaient en icelle, et que les Maitres opposans fourniroient leurs moyens d'opposition, et ce sur la demande qu'ils auoient fait dans leur Requête addressée à lad. Cour qu'il fust fait deffense aux peintres de l'Academie de faire leur poursuite ailleurs qu'en icelle.

L'Académie auoit sollicité l'homologation de ses lettres et statuts par une Requête qu'elle presenta le 22 et 23 januier dernier 1652 à la Cour du Parlement.

(2) Du 20 januier 1648 et feurier suiuant.

(3) Registré en mars 1651.

(4) 4 juillet 1650.

nerent les mains, de sorte que l'on deputa de reshef pour les entendre, et après quelques conférences l'on conuint des articles qui furent signés par plus de soixante personnes du party des Maitres et nonobstant un sy grand nombre la malice des juréz en détourna l'exécution, ce qui obligea les deux Compagnies de soumettre leurs différens à l'arbitrage de M. Herué, conseiller au Parlement, dont ilz passerent acte pardeuant Haffroy et Marion, notaires, le 13 juillet 1651; par ce moyen les procedures furent laissées au point de pouuoir esperer un arrest fauorable, dont l'auocat qui auoit en mains la cause de l'Academie receut un grand deplaisir parcequ'il estoit tout disposé à la playder et qu'il l'auoit pris sy fort à cœur qu'il s'en estoit promis beaucoup de gloire, estimant le sujet tres auantageux et tres conforme à son inclination. M. Le Brun aussy qui l'auoit choisy et instruit auec soing en eût beaucoup de chagrin, voiant ses peines rendües inutilles particulierement celles qu'il auoit prises de disposer la plus grande partie des juges à estre fauorables pour l'Academie. En effet il sembloit fâcheux d'auoir tant pris de peine pour sequestrer ces beaux arts de la catégorie des mestiers, les epurer de touttes choses mecaniques pour les eleuer dans le degré d'honneur, de noblesse et de franchise qui leur appartient, et les voir retomber dans la bassesse d'une jonction auec la Maitrise, alors qu'on estoit sur le point d'obtenir sur elle une victoire signalée.

Les motifs qui porterent l'Academie à cette jonction (1) estoient premierement de se concilier les esprits de plusieurs honnestes gens et les habilles qui estoient en la société des Maitres et qui souhaittoient d'auoir un moyen honneste comme celuy-la pour en sortir.

2t C'estoit pour facilliter la main leuée de l'opposition que les jurés auoient faitte à l'enregistrement des lettres, et leuer tout obstacle à la veriffication de l'etablissement de l'Academie, car on s'apperceuoit que plusieurs conseillers du Parlement estoient portéz à rejetter les nouueautéz et jl y auoit sujet de craindre, que n'ayans pas pour les arts asséz d'amour et de conoissance, jls ne receussent pas cela fauorablement. En effet ces Messrs ne penetroient pas dans l'ancienne et noble franchise que la peinture a eüe de tous temps et qui y doit estre naturellement pour en faire un bon usage. Ils ne regardoient qu'à maintenir des ordonnances qu'ils voioient estre établies depuis plus de trois cens ans, ne distinguans pas la science d'auec la matiere et confondans l'un et l'autre sous la qualité de peintre et sculpteur qu'on auoit abusiuement donnée à cet établissement du corps de Maitrise : Et en troisième lieu l'Academie se promettoit dans cette jonction de purger facillement les corruptions qui s'estoient glissées dans la Maitrise et faire rouller honnorablement tout le commerce de cette profession, ou en tous cas faire autoriser entierement son établis-

(1) *Chapitre de la Jonction* — Note marginale comme toutes les autres.

sement et ses privileges, et enfin d'y trouuer le moyen d'une subsistance plus assurée ; de l'autre part ceux qui soutenoient les interetz de la Maitrise auoient bien aussy pour but l'affermissement de leurs ordonnances par un arrest de veriffication, car jusques alors elles n'auoient point esté vériffiees, mais jlz regardoient particulierement à s'approprier les priuileges de l'Academie pour les confondre auec les leurs et reduire le tout en un seul corps duquelz jls se promettoient se rendre les maistres et retenir toujours la conduitte et administration des affaires communes à leurs juréz, et par leur artiffice et leur brigue les embarasser tellement que les habilles gens n'en voudroient pas estre chargéz.

C'estoit pour paruenir à ce dessein que les deputéz des Maitres apporterent chez M. Herué, où l'on estoit conuenu de s'assembler une seconde fois, pour terminer cette jonction, au lieu des articles que l'on auoit resolus et signéz, une coppie qu'ils auoient dressé en leur comunauté (1) et qu'ils auoient tournée à leur intention, ayant mis dans le premier article que les Maitres jouiroient des priuileges de l'Academie et semblablement les accademistes, de ceux de la Maistrise ; mais M. Testelin l'aîné qui estoit un des deputéz pour l'Academie, s'etant appercu de ce changement, se plaignit de la mauvaise foy des juréz, la fit reconnoître, et en descouurit les conséquences à M. Herué, lequel fit corriger cet article (2) et expliquer distinctement, sçauoir que chacun desdits corps jouiroit des priuileges qui luy auoient esté accordéz comme jl est formellement porté par la transaction qui fut passée (3) sur l'heure mesme en sa presence et par le soing quil en voulut bien prendre, la faisant signer deuant lui par les deputéz qui estoient presens et fut ratiffiée ensuitte par chacune des deux Compagnies.

Cette transaction acheuée et mise en bonne forme, il s'agissoit de l'executer et de commencer par la main leuée et l'homologation de ce qui estoit arresté, mais la premiere chose fut une contrauention : les articles de jonction portoient que les lettres de l'Academie seroient premierement enregistrées a la Cour selon leur forme et teneur, et qu'ensuitte les accademistes et les Maitres feroient conjointement hommologuer le contrat et articles de jonction, mais les juréz s'opposerent encore sur cet article, desirans que les uns et les autres fussent veriffiés par un seul arrest, soit qu'ils se deffiassent ou qu'ils voulussent rompre sous le pretexte de cette glose à laquelle l'Academie n'jnsistoit que pour euiter la confusion, ce qui causa quelque contestation qui fut bientost resolüe par le jugement de M. Herué, qui estima cette formalité jndifferente, conseillant a l'Acade-

(1) En douze articles le 7 juin 1651, ce sont ceux qui ont esté imprimés.

(2) Quoyque cet article eust esté corrigé il n'a pas laissé de subsister selon l'intention et opiniâtreté des Maîtres.

(3) Par deuant les notaires Villart et Goguier le 4 aoust 1651.

mie d'accorder quelque chose à l'opiniatrete des juréz plustost que de retomber en proces et pour éuiter les contestations. Il eût la bonté de l'entreprendre luy mesme et d'en poursuiure la veriffication par un seul arrest (1).

En cet accomodement l'on estoit conuenu que l'Academie receuroit dans le nombre de ses douze anciens, quatre personnes choisies d'entre celles qui auoient passé par les charges de la Maitrise, ce qu'elle executta en y admettant MM. Vignon, Person, Buister et Baugin (2).

La premiere assemblée se fit dans le lieu ordinaire de l'Academie, ayant surmonté diuerses difficultéz que les juréz opposerent, où chacune des deux Compagnies prit sceance indifferemment; seulement le secretaire qui n'auoit point encore entré en fonction, laquelle jl laissoit continüer à son frere, jugea qu'alors il falloit paroitre en possession de cette charge, ce qu'il fit en s'assoiant seul à la table où jl proposa les affaires et en enregistra les resolutions, ce qu'il a toujours continüé en la mesme forme.

La premiere chose qu'jl mit en delliberation apres la lecture des statuts de l'Academie et des articles de jonction, que chacun promit d'executer ponctuellement, fut l'election de deux tresoriers pour toucher les deniers communs, où l'on admit messieurs Errard et Buillains, tous deux de l'Academie, à quoy les Maîtres n'oserent contredire parceque c'estoient des personnes tres considerables ausquels ils portoient respect; on résolut aussy une petite contribution, qui fut egallée sur chacune des deux Compagnies, qui en cette consideration pouuoient eux et leurs enfans desseigner sans rien payer.

Les mal jntentionnés d'entre les Maîtres àuoient de la peine à supporter le bon ordre qui s'obseruoit à l'Academie et jugerent bien qu'ils n'y trouueroient pas leur compte, c'est pourquoy jlz essaiérent diuers moyens pour le troubler. Le premier dont jlz s'auiserent fut de murmurer contre M. de Charmois; jls lachèrent quelques discours offenceans sur le rang quil tenoit a l'Academie, et en effet cela en causa un peu, car jl en temoigna du mecontentement, ce qui le porta à faire (3) une declaration par deuant le nottaire qui auoit passé la transaction, en laquelle jl prometoit de ne vouloir point se mêler ny s'entremettre dans les affaires de la Maîtrise, ny s'en dire le chef, se contentant de l'honneur que l'Academie luy auoit fait en le rendant chef d'jcelle, et s'abstint de se trouver en l'assemblée suiuante, dont les accademistes se plaignirent; mais les Maîtres désauoüerent les discours qui auoient peu facher M. de Charmois, et tous unanimement deputerent quelque nombre de personnes des deux Compagnies pour luy en faire excuse, et le prier de venir en l'Aca-

(1) Verifiées et registrées en Parlement le 7 iuin 1652.
(2) Le 24 aoust
(3) Le 29 aoust.

demie prendre sa sceance ordinaire, ce qui fut executé avec autant de ciuilité qu'on le pouuoit desirer. M. de Charmois ayant receu de fort bonne grace le compliment des deputéz ne manqua pas de se trouuer à la plus prochaine assemblée, où jl fit asseoir à son côté droit les 4 jurés, soit qu'jl l'eût fait sans y penser ou qu'il voulut les flatter de cet honneur pour gaigner leurs espritz. Quoy qu'il en soit, les esprits brouillons de leur caballe prirent de là occasion de trouble, pretendans dans la suitte que la presceance appartenoit à leurs juréz.

Outre ce désordre, jls en susciterent un nouueau sujet, car jls surprirent de l'argent qui prouenoit de la reception d'un Maître, dont jls disposerent secrettement, de quoy les tresoriers se plaignirent en une assemblée; sur ce que les gens de cette caballe alleguerent qu'ilz l'auoient fait pour payer quelques debtes particulieres, la Compagnie resolut (1) qu'il seroit faite une declaration de part et d'autre des debtes que chaque Compagnie pouuoit auoir.

Ainsy ces messieurs pointilloient sur touttes choses pour tacher de mettre de la confusion dans les affaires, ne pouuant supporter leur chagrin de ce qu'ils n'estoient plus maitres de la bource et dispensateurs des deniers de la communauté; ce qui leur fit demander qu'au moins jl y eût une personne de leur Compagnie choisie pour estre l'un des deux trésoriers, ce qu'on leur promit faire au premier changement. Mais quoyque ceux qui estoient etablys en cette charge eussent demandé par plusieurs fois leurs demissions, ils y ont toujours esté confirméz; les juréz malcontents s'auiserent encore d'un artiffice pour emouuoir du diuorce; jls demanderent que ceux qui estoient receus accademistes fussent tenus de leur payer les mesmes droits que faisoient les aspirans a la Maitrise, ce qui estoit contreuenir absolument aux priuileges de l'Academie, mais après toutte la resistance quelle y pût faire, elle fut contrainte de leur accorder qu'ilz prendroient ces droits là dans la bource commune.

Le secretaire voyant que les Maitres qui auoient voix deliberatiue estoient en beaucoup plus grand nombre que les accademistes, et que par ce moyen jls faisoient aisement tourner les deliberations à leur aduantage, jl chercha comment l'on pouuoit remedier à ces abus, et pour cet effet proposa qu'il croyoit du deuoir de l'Academie de reconnoistre, au moïen de quelque marque d'honneur, les peines que MM. Bosse et Quatrouts prenoient d'enseigner gratuitement aux estudians la perspectiue et l'annatomie, en attendant qu'elle eût occasion de les recompenser d'une autre manière; et qu'il pensoit que la qualité d'accademistes honnoraires auec sceance et voix deliberative dans les assemblées, leur seroit tres agreable et que cela les encourageroit a continüer leurs exercices.

Toutte la Compagnie approuua cette pensée, mais les anciens Maitres

(1) Registré le samedy 4 nobre 1651.

qui n'auoient pas tant de consideration pour M. Quatrouts firent restrinction à son egard, à sçauoir qu'il n'auroit pas voix deliberative, ce qui luy donna du deplaisir, tellement qu'il ne continua plus les leçons ordinaires : à l'esgard de M. Bosse, comme jl estoit aimé de la plus grande partie de ces messieurs, jls luy accorderent l'un et l'autre, touttes fois ce fut à condition qu'il ne pouuoit entreprendre aucun ouurage de peinture et aussy qu'jl ne seroit tenu à aucune contribution (1).

Cette deliberation arrestée, le secretaire fut chargé de luy en porter parolle de la part de l'Academie, de quoy jl fut preuenu par quelqu'un de ses amis, de sorte que quand jl se presenta pour satisfaire à sa commission, jl le trouua non seulement desja informé mais aussy preparé à tirer de cette occasion quelque auantage considerable. Car, au lieu de répondre à son compliment comme la ciuilité sembloit l'obliger, jl dit qu'il ne pouuoit s'assurer de cet honneur, jusques à ce que la Compagnie luy en eût donné les lettres de prouision. Sur quoy le secretaire un peu surpris luy répondit qu'il l'assuroit bien que c'estoit l'jntention de l'Academie, et que comme cela deppendoit de sa charge, jl luy promettoit d'en faire l'expedition avec tout l'honneur et l'auantage qu'il pouuoit desirer.

Sur quoy M. Bosse le pria de luy en faire voir le projet auant que la faire signer, ce qu'il executa, tellement qu'après l'auoir examiné, jl y fit adjouter quelques mots en deux endroits : l'un où jl est parlé de ce qu'il auoit donné gratuitement les leçons de perspective, jl y fit adjouter, et ses deppendances : et au second fit mettre, comme jl en a esté prié par l'Academie; ce procedé auroit pu donner du soubçon au secretaire s'jl n'auoit pas esté preoccupé d'une affection tres particuliere pour M. Bosse, et de l'opinion qu'il agissoit d'un esprit franc et ouuert. Ainsy ne penetrant point le dessein qu'on luy dissimuloit, jl se contenta de communiquer ce projet à M. de Charmois et à l'ancien qui estoit en mois, leur declarant que M. Bosse auoit souhaitté les mots qu'il y auoit adjoustéz, sur quoy ces messieurs non plus que luy ne trouuerent aucune difficulté. Cette lettre donc luy fut deliurée promptement comme jl auoit desiré, dont jl remercia la Compagnie en pleine assemblée, où jl comencea de prendre sceance et fit sy bien ualoir ses suffrages que l'Academie eût sujet de remercier le secretaire qui luy auoit procuré cet auantage; car comme jl aimoit fort à parler et que les Maitres le consideroient beaucoup, jl n'y auoit que les plus engagéz en la caballe des juréz qui ne suiuoient pas ses sentimens d'autant qu'ils le tenoient comme desjnteressé.

(1) Registré le 4 mars 1652.

(*La suite au prochain numéro.*)

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE PREMIER SEMESTRE DE 1856.

I. Traités divers, histoire et biographie.

— Cours de dessin linéaire, spécialement destiné aux écoles primaires, par Théop. Nozot. 2e édit. entièrem. refondue et considérabl. augm. In-8° de 1 1/2 f., plus 52 pl. (Impr. de Pouillard, à Charleville.) A Paris, chez Hachette.

— L'Anatomie appliquée aux arts. Cours professé à l'Athénée des Beaux-Arts, par M. Giraldès. Compte rendu par mademoiselle Lina-Jaunez, peintre et professeur de perspective. In-8° de 1/2 f. (Impr. de Martinet, à Paris.)

Extr. du *Journal des Artistes*, année 1838.

— Manuels Roret. Nouveau manuel complet du coloriste ou instruction simplifiée et élémentaire pour l'enluminure, le lavis et la retouche des gravures, etc., par MM. Blanchard, Perrot, Thillay et Vergnaud. Nouv. édit. très-augmentée. In-18 de 7 f., plus 3 pl. (Impr. de Saillard, à Bar-sur-Seine.) Chez Roret.

— L'Ornement, le paysage et la perspective mis à la portée de toutes les intelligences, par Louis Tremblay. In-8° de 4 f., plus 1 pl. (Impr. de Pommeret, à Paris.) Chez Desloges. *Bibliothèque artistique.*

— Le Pastel appris sans maître, orné du tableau contenant les six couleurs six fois graduées, par Thénot, peintre et professeur. In-8° de 3 f., plus un tabl. (Impr. de Pommeret, à Paris.) Chez Desloges. *Bibliothèque artistique.*

— La Miniature mise à la portée de toutes les intelligences, par Thénot, peintre et professeur. In-8° de 3 f., plus 1 pl. (Impr. de Pommeret, à Paris.) *Bibliothèque artistique.*

— L'Aquarelle sans maître. Méthode pour apprendre l'harmonie des couleurs, par madame Marie-Élisabeth Cavé. In-8° de 9 f. (Impr. de Plon, à Paris.) Chez Philipon fils.

C'est la 2e partie du *Dessin sans maître*, publié en 1852.

— L'Aquarelle en six leçons, par R. de Lasalle. In-8° de 3 f., plus 1 pl. (Impr. de Pommeret, à Paris.) Chez Desloges. *Bibliothèque artistique.*

— L'Aquarelle ou les Fleurs peintes d'après la méthode de Redouté, par A. Pascal, son élève. Traité entièrement inédit, contenant : des notions de botanique à l'usage des personnes qui peignent les fleurs ; le dessin et la peinture des fleurs d'après des modèles ; le dessin, la peinture et la composition d'après nature ; suivi d'un aperçu sur la manière de peindre le paysage. In-4° de 5 f., plus 4 pl. (Impr. de Thunot, à Paris.) Chez Roret.

— La Photographie simplifiée, suivie de l'art de la peindre et de la colorier (par A. Laurent, photographe). In-8° de 4 f., plus 1 pl. (Impr. de Pommeret, à Paris.) Chez Desloges.

— Électrographie ou nouvel art de graver sur métal, découvert par Joseph Devincenzi. In-4° de 1 1/2 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.)

Mémoire présenté à l'Académie des Sciences.

— Paris moderne, 4e partie. Choix de décorations intérieures et extérieures des édifices publics et particuliers de la capitale, tels que portes, grilles, boutiques, cafés, théâtres, façades des maisons, fontaines, statues, plafonds, arabesques, vitraux, horloges, buffets d'orgues, chaires à prêcher, maître-autel, bénitiers, cheminées, candélabres, vases, etc., et généralement tout ce qui a rapport à l'ornementation monumentale et industrielle. Dessiné, gravé et publié par L. Normand aîné. 9e-12e livrais. In-fol. de 2 f., plus 20 pl. (Impr. de Pillet aîné, à Paris.) Chez Normand aîné.

Cette 4e partie sera divisée en 2 volumes, chacun de 16 livraisons.

— Les Édifices circulaires et les dômes, classés par ordre chronologique et considérés sous le rapport de leur disposition, de leur construction et de leur décoration, par E. Isabelle, archit. du gouvernement; gravé par H. Roux aîné. Texte et pl. 20 livrais. in-fol., ensemble de 84 f., plus un frontisp. et 77 pl. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Firmin Didot.

Ce grand ouvrage avait commencé à paraître en 1853.

— L'Architecture rurale, par H. Duvinage, ingénieur civil, ancien archit. 1re livraison. In-8° de 2 f., plus 6 pl. (Impr. de Lelaurin-Martinet, à Mézières.)

Cet ouvrage formera 2 vol. accompagnés de 300 pl. La publication du 1er vol., composé de 768 p. de texte, se fera en 24 livr.

— Agenda spécial des architectes et des entrepreneurs de bâtiments pour l'année 1856. Tablettes de poche pour tous les jours de l'année. 10,000 renseignements. In-8° de 8 1/2 f. (Impr. de Bonaventure, à Paris.) Chez Bance.

— Mémoire pour M. P. H. Lacourrière, architecte, ancien inspecteur des travaux d'architecture de la ville, contre M. Burguet, architecte de la ville, à l'occasion de la restauration du Grand-Théâtre de Bordeaux. In-4° de 11 f. (Impr. de Métreau, à Bordeaux.)

— Du diplôme d'architecte. Lettre à M. L. Lazare (par Adolphe Lance.) In-8° de 1/2 f. (Impr. de Bonaventure, à Paris.)

— Précis de l'Histoire de l'art depuis l'établissement du christianisme jusqu'à Raphaël, par Ligeret du Cloiseau. In-8° de 3 1/2 f. (Impr. de Verdot, à Semur.)

— De l'Art chrétien d'après le livre de M. Rio, par Charles Lenormant. In-8° de 1 1/4 f. (Impr. de Raçon, à Paris.)

Extr. du *Correspondant*. Examen du 2e vol. de l'ouvrage de M. Rio, publié en 1855.

— L'Art chrétien et l'École allemande, avec une notice sur Overbeck, par Bathild Bouniol; suivi du Catalogue de Schulgen et Schwan, éditeurs de l'œuvre

d'Overbeck. In-8° de 3 f., plus un portrait. (Impr. de Remquet, à Paris.) Chez Bray.

— Études sur les Arts, par Gustave Planche. In-18 de 11 f. (Impr. de Crété, à Corbeil). Chez Michel Lévy.

— Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855, par E. J. Delecluze. In-18 de 12 1/3 f. (Impr. de Creté, à Corbeil.) Chez Charpentier.

— Les Beaux-Arts en Europe (1855), par Théoph. Gautier. 2e série. In-18 anglais de 9 f. (Impr. de Raçon, à Paris) Chez Michel Lévy.

— La Peinture contemporaine en France, par Anatole de la Forge. In-8° de 22 f. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Amyot.

— Les Peintres européens en Chine et les Peintres chinois, par F. Feuillet de Conches. In-8° de 3 f. (Impr. de Dubuisson, à Paris.)

Extrait de la *Revue contemporaine*, tome XXV.

— Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, ouvrage trad. du chinois par Stanislas Julien; accomp. de notes et d'additions par A. Salvetat, et augm. d'un mémoire sur la porcelaine du Japon; trad. du japonais par le docteur J. Hoffmann. Gr. in-8° de 28 f., plus le frontisp. d'un livre chinois, une carte et 14 pl. (Impr. de Mallet-Bachelier, à Paris.) Chez Mallet-Bachelier.

— L'Industrie contemporaine, ses caractères et ses progrès chez les différents peuples du monde, par A. Audiganne. In-8° de 33 1/4 f. (Impr. de Dupont, à Paris.) Chez Capelle.

— Histoire de la Peinture sur verre, d'après ses monuments en France, par F. de Lasteyrie. 30e livrais. Page 237 à 250. In-fol. de 5 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.)

Ce grand ouvrage, qui a été commencé en 1838, renferme 110 pl. in-fol. coloriées, qui ont paru. Il reste encore plusieurs livr. de texte à paraître.

— Mémoire sur l'ancienne École de peinture sur verre du Mans, par l'abbé Lottin. In-8° de 1 f. (Impr. de Monnoyer, au Mans.)

— Des types et des manières des Maîtres graveurs, pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France, par Jules Renouvier. XVIe et XVIIe siècles. 2e partie. In-4° de 21 1/2 f. (Impr. de Boehm, à Montpellier.)

Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences et lettres de Montpellier.

— Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle, par Viollet Le Duc, archit. du gouvernement. T. II. (Arts-Chapiteau.) In-8° de 34 1/2 f., avec 564 vign. sur bois dans le texte. (Impr. de Bonaventure, à Paris.) Chez Bance.

— Architecture monastique, par Albert Lenoir, membre du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. 2e et 3e parties. In-4° de 71 f., plus des pl. dans le texte. (Impr. impériale.) Chez F. Didot.

Collect. des Docum. inéd. sur l'histoire de France, publ. par les soins du ministère de l'instruction publique.

— Les Basiliques chrétiennes, par Georges de Salverte. In-8° de 1 f. (Impr. de Soye, à Paris.)

— Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Texte par Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts, et par divers écrivains spéciaux; illustrations par les plus habiles artistes. Livr. 130 à 176. In-4° de 46 f. (Impr. de Benard, à Paris.) Chez madame veuve Renouard.

— Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes, faisant suite à celle des plus célèbres amateurs italiens, par J. Dumesnil. *Pierre-Jean Mariette*, 1694-1774. In-8° de 25 f. (Impr. de Gratiot, à Paris.) Chez Dentu.

— Gygès, Lydien, qui passe pour avoir introduit la peinture en Égypte, par J. P. Rossignol. In-8° de 2 3/4 f. (Impr. de Dupont, à Paris.)

— Leonard de Vinci et Masaccio de S. Giovanni, par Alex. Dumas. In-8° à 2 col. de 2 f. avec vign. de J. A. Beaucé. (Impr. de Raçon, à Paris.) Chez Marescq.

— Giorgione et Quentin Metzis, par Alexandre Dumas. Illustr. par J. A. Beaucé. Gr. in-8° à 2 col. de 1 f. (Impr. de Raçon, à Paris.) Chez Marescq.

— Marc-Antoine Raimondi, par Benjamin Delessert. 7e livr. Gr. in-4° de 1/2 f., plus 10 pl. photographiées. (Impr. d'Appert, à Paris.) Chez Goupil.

— Bernard Palissy. Discours adressé par M. de Triqueti, secrétaire du Comité de patronage de l'Église réformée de Paris, aux jeunes apprentis réunis en séance générale le 2 décembre 1855. In-12 de 1/2 f. (Impr. de madame Smith, à Paris.)

— Michel Lasne, de Caen, graveur en taille-douce, par Thomas Arnauldet et Georges Duplessis. In-8° de 1 f. (Impr. de Buhour, à Caen.) Chez Manuel, à Caen.

Tiré à 100 exempl.

— Éloge biographique de Maurice Quentin de la Tour, peintre du roi Louis XV, par Ernest Dréolle de Nodon. In-8° de 10 f., plus 1 portr. (Impr. de Moureau, à Saint-Quentin.) A Paris, chez Amyot.

— Notice historique et biographique sur Maurice Quentin Delatour, suivi du catalogue du Musée et du programme de la fête du 4 mai 1856. In-18 de 1 f. (Impr. de Cottenest, à Saint-Quentin.) Chez Hourdequin.

La statue, érigée à Saint-Quentin, est l'œuvre de M. Lenglet, que la mort enleva, peu de jours avant la fête d'inauguration.

— Éloge de Maurice Quentin Delatour, peintre de Louis XV (pièce de vers par Émile Baudemont, l'un des fondateurs du cours de dessin industriel). In-8° de 1/2 f. (Impr. de Cottenest, à Saint-Quentin.)

Publié à l'occasion de l'inaug. de la statue de Delatour, à Saint-Quentin, le 4 mai 1856.

— Discours prononcé sur la tombe de Jean Klein, peintre et dessinateur,

décédé le 23 janvier 1855, par Gustave Mühl. In-8° de 1/4 de f. (Impr. de Dannbach, à Strasbourg.)

— Société libre des Beaux-Arts de Paris. Notice biographique sur Louis Alexandre Péron, peintre d'histoire, chevalier de la Légion d'honneur, membre de la Société libre des Beaux-Arts et professeur de l'École impériale de dessin, par L. M. Moultat. In-8° de 1 1/2 f., plus 1 portr. (Impr. de Péron, à Rouen.)

Péron, né à Paris le 11 février 1776, mort le 9 août 1855.

— École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Funérailles de M. Émery. In-8° de 1/4 de f. (Impr. de F. Didot, à Paris.).

Compte rendu et discours prononcé au nom de l'École. Édouard-Félix-Étienne Émery, né à Lemps (Isère), le 26 juin 1788, off. de la Légion d'honn., prof. d'anatomie à l'École des Beaux-Arts, décédé à Paris le 6 mars 1856.

— Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts. Funérailles de David d'Angers. Discours de F. Halévy, secr. perpétuel, prononcé aux funérailles de David d'Angers, le mardi 8 janvier 1856. In-4° de 1/2 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.)

— École impériale et spéciale des Beaux-Arts; funérailles de M. David d'Angers, etc. In-8° de 1/2 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.)

Compte rendu des funérailles. Discours de M. Vinet, au nom de l'École, suivi de la liste des œuvres de Pierre-Jean David, membre de l'Institut, né à Angers, le 12 mars 1789, décédé à Paris le 5 janvier 1856.

— Discours prononcé sur la tombe de François Rude, par J.-B. Delestre. In-8° de 1/2 f. (Impr. de Gratiot, à Paris.)

Rude, statuaire, né à Dijon le 4 janvier 1784, mort à Paris le 3 novembre 1855.

— Notice biographique sur M. Charles Bourdon, archéologue, par M. Raymond Bordeaux. In-8° de 1 f. (Impr. de Hardel, à Caen.)

Extrait de l'*Annuaire normand*, année 1856.

— Histoire des artistes vivants. Études d'après nature, par Théophile Silvestre. *Delacroix*. In-8° de 5 1/4 f., plus un portr. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Blanchard.

Deux nouvelles livraisons ont paru depuis celles mentionnées ci-dessus.

— Les Contemporains. *Eugène Delacroix*, par Eugène de Mirecourt. Précédé d'une lettre à M. Jules Janin. In-32 de 1 1/2 f., plus 1 portr. et un fac-simile. (Impr. de Raçon, à Paris.) Chez Gust. Havard.

— Biographie de mademoiselle Rosa Bonheur, par Lepelle de Bois-Gallais. In-8° de 2 f. (Impr. de Didot, à Paris.) Chez Gambart.

Mademoiselle Rosa Bonheur, peintre, est née à Bordeaux le 22 mars 1822.

— Notice biographique sur M. de Caumont, archéologue, fondateur de la Société Linéenne de Normandie, de celle des Antiquaires, et de l'Assoc. normande, etc. In-8° de 1 f. (Impr. de Bailly, à Paris.)

Extr. du *Musée biograph.*, rédigé par E. Perraud de Thoury.

— Les Sculpteurs d'animaux. M. Barye (par Émile Lamé.) In-8° de 1 1/2 f. (Impr. de Pillet aîné, à Paris.)

Extrait de la *Revue de Paris*.

— École impériale et spéciale des Beaux-Arts : Peinture, Sculpture, Architecture. Distrib. des prix et médailles d'émulation de l'année scolaire 1854-1855. In-8° de 2 1/2 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.)

— Annuaire du Cercle des Arts, fondé en 1836, contenant la liste des membres, les statuts et le règl. int. du Cercle. 1856. In-18 de 2 f. (Impr. de Gratiot, à Paris.)

II. Collections, notices et catalogues.

— Les Galeries publiques de l'Europe, par J. G. D. Armengaud. *Rome.* Gr. in-8° de 16 f., plus un frontispice et des grav. sur acier, sur cuivre et sur bois. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Claye.

1re partie : Origine et caractère de l'École romaine ; le Vatican ; Galerie des Tableaux ; Galerie des Tapisseries ; le Nouveau-bras ; Musée Chiaramonti ; Musée Pie-Clémentin ; les Loges de Raphaël ; les Arabesques et les Chambres de Raphaël.

L'ouvrage aura 2 vol. publ. en 3 parties.

— Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, par Frédéric Villot, conserv. des peintures. 2e partie. École allemande, flamande et hollandaise, 5e édit. In-12 de 19 f. (Impr. de Vinchon, à Paris.) Tiré à 3,000 exempl.

— Galerie de la statuaire antique et moderne. Reproduction mathématique des chefs-d'œuvre du Musée impérial du Louvre, par les procédés mécaniques de Sauvage. (Prospectus.) In 4° de 1 f., plus 16 pl. représ. 120 sujets. (Impr. de madame Dondey-Dupré.)

— Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen-âge et de la Renaissance, exposés au Musée. In-8° de 20 f. (Impr. de Mourgues, à Paris.) A l'hôtel Cluny.

Le catalogue comprend 2,586 nos et la liste des donateurs.

— Notice des collections composant le Musée historique de l'Orléanais. In-12 de 2 1/2 f. (Impr. de Jacob, à Orléans.)

Comprenant 167 nos.

— Notice des tableaux du Musée de la ville de Tours. In-18 de 3 f. (Impr. de Ladeveze, à Tours.)

Comprenant 280 nos pour les tableaux et les statues ; 95 pour les sujets d'archit.

— Notice des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du Musée des tableaux de Lille, par Éd. Reynart, conserv. 2e édit. In-12 de 6 5/6 f. (Impr. de Lefebvre-Ducrocq, à Lille.)

Comprenant 292 nos et précédé d'une notice hist. sur le Musée.

— Catalogue et description des objets d'art du Musée archéologique de Nantes et de la Loire-inférieure. In-8° de 6 3/4 f. (Impr. de Guéraud, à Nantes.)

L'introduction est signée Armand Guéraud et F. Parenteau.

— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravures,

admis à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, 1855-1856. In-16 de 3 3/4 f. (Impr. de Perrin, à Lyon.)

Comprenant 611 nos.

— Catalogue raisonné des collections lorraines (livres, manuscrits, tableaux, gravures, etc.) de M. Noël, ancien avocat, notaire honoraire, etc. Supplément formant le IIIe vol. 2e édit. contenant : Errata, corrections, additions, supplément, etc. In-8° de 28 1/4 f. (Impr. de Dard, à Nancy.) Chez l'auteur.

— Société des Amis des Arts. Exposition de 1856. Objets d'art devant former les lots destinés aux actionnaires. In-12 de 2/3 de f. (Impr. de Mourgues, à Paris.)

— Les Monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par Hennin. Tome Ier. Introduction. In-8° de 28 1/4 f. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Delion.

— Inventaire des curiosités d'art de la France. In-8° de 1/4 de f. (Impr. de Morris, à Paris.)

Proposition lue au Congrès des sociétés savantes des départements, le 28 mars 1856, par Ph. de Chennevières.

— OEuvre du baron François Gérard. 2e partie. Tableaux. In-fol. de 19 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Vignières.

La 1re partie de l'œuvre, qui a paru en 1853, se compose de 83 portraits hist.; la 2e renferme les tableaux d'histoire et de genre, au nombre de 43; la 3e comprendra la suite de portraits, les esquisses peintes, les dessins et les études. L'avertissement placé en tête de la 2e partie est signé H. G.

— Catalogue des œuvres de Charlet et de Bellanger. Eaux-fortes de Marvy et de Jacques, et galerie d'amateur. 50 belles grav. et lithogr., par nos premiers artistes. In-8° de 1 f. (Impr. de Morris, à Paris.)

— L'OEuvre de Fogelberg, publ. par Casimir Leconte. In-fol. de 1 f. servant de couverture. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Hauser.

Cette publication, qui est un hommage à la mémoire de Benoît Erland Fogelberg, sculpteur suédois (né à Gothembourg le 8 août 1786, mort à Trieste le 22 décembre 1854), formera un vol. in-fol., comprenant un frontispice gr. d'après un dessin de M. Courtépée, archit.; une notice biogr., par Casimir Leconte; un portr. gr. sur cuivre par Saint-Ève, 37 pl. gr. aussi sur cuivre, et une table analytique des principaux ouvrages de Fogelberg. L'ouvrage paraîtra en dix liv., de dix jours en dix jours, à partir du 1er mars.

— Trois Danses des Morts en épreuves d'artistes. In-8° de 1 1/8 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Tross.

Ces trois suites composées de 74 gr. sur bois, sur 18 feuillets, gr. par le prof. Lœdel et Léon Lemaire, sont : l'Alphabet de la Mort, d'après Holbein; la Danse des Morts, en manière criblée, et la Danse des Morts du commencement du XVIe siècle.

— La légende du Juif-Errant. Compositions et dessins par Gustave Doré, gr. sur bois par F. Rouget, O. Jahyer et J. Gauchard, impr. par J. Best; poëme par P. Dupont; préface et notice bibliogr. par Paul Lacroix (biblioph. Jacob); avec la ballade de Béranger, mise en musique par Ernest Doré.

In-fol. de 5 f., plus 12 pl. (Impr. de Best, à Paris.) Chez Michel Lévy.

— Portraits de Christophe Colomb (par F. Feuillet de Conches.) In-8° de 2 1/8 f. (Impr. de Dubuisson, à Paris.)

Sur les portraits peints et gravés de Christophe Colomb.

— Nouvelle Galerie des artistes dramatiques vivants, contenant les portraits en pied des principaux artistes dramatiques de Paris, peints et gr. par Ch. Geoffroy, avec des notices biogr., par Alex. Dumas, Albert Cler, Arnould, de Banville, Bouchardy, Couailhac, E. Arago, etc. Livr. 26 à 70. 44 livrais. in-4°, ensemble de 22 f. plus 44 portr. (Impr. de madame Dondey-Dupré, à Paris.)

Il paraît une livr. chaque semaine. Le premier vol., contenant 40 notices, est précédé d'une introduction, par Édouard Plouvier.

— Le Saint-Pierre aux larmes, de Murillo. In-8° de 1/2 f. (Impr. de Maulde, à Paris.)

Notice sur ce tableau vendu à Paris le 10 avril 1856.

— Album des Beaux-Arts. (N° 1.) Les verrières de Sainte-Clotilde. Rapport de M. Gendré. In-8° de 1/4 de f. (Impr. de Tinterlin, à Paris.)

— Mémoires sur les peintures murales de l'église Saint-Mesme, de Chinon, par le comte de Galembert, inspecteur des monuments hist. d'Indre-et-Loire. In-8° de 4 f. (Impr. de Ladeveze, à Tours.) Chez Guilland-Verger.

— Notice sur les vitraux de la chapelle de Notre-Dame-des-Roses, église Saint-Seurin (Bordeaux), par l'abbé J. Noliberi, vicaire à Saint-Seurin. In-8° de 1 1/4 f. (Impr. de Gounouilhou, à Bordeaux.)

— Peintures murales de Saint-Martin d'Amay, par M. Hippolyte Flandrin. (Par l'abbé de Saint-Pulgent.) In-8° de 3/4 de f. (Impr. de Vingtrinier, à Lyon.

— Monuments d'architecture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne, depuis l'établissement du christianisme jusqu'aux temps modernes, publ. par Ernest Forster. Texte trad. en français, par D. Ramée. Livrais. 1 à 10. In-4° de 6 1/2 f., plus 20 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry.

La 1re série formera un vol. comprenant 50 pl. gr. par les premiers artistes de l'Allemagne; chaque monument est accompagné d'un texte hist., descriptif et critique.

— Recueil de sculptures gothiques, dessinées et gravées à l'eau-forte d'après les plus beaux monuments construits en France depuis le XIe jusqu'au XVe siècle, par Adams, inspecteur des travaux de la Sainte-Chapelle. In-4° de 1/2 f. (Impr. de Pillet fils aîné, à Paris.)

Les gravures qui composent ce recueil ont été publiées à part.

— Notice sur Jeanne d'Arc et sur sa statue, par Nicolas Lorrain. In-8° de 1/2 f. (Impr. de Gratiot, à Paris.)

Cette statue, par M. Paul, exposée aux Champs-Élysées, sera inaugurée à Domremy en septembre 1856.

— Marques typographiques ou recueil de monogrammes, chiffres, enseignes, emblêmes, rébus, devises et fleurons de libraires et imprimeurs qui ont

exercé en France, depuis l'introduction de l'imprimerie en 1470 jusqu'à la fin du XVIe siècle. (Par Silvestre.) Livrais. 4 à 6, p. 233 à 280. In-8° de 8 1/2 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Potier.

— Visites et études de S. A. I. le prince Napoléon au Palais des Beaux-Arts, ou Description complète de cette Exposition (Peint., Sculp., Gr., Archit.), avec la liste des récompenses, les statistiques officielles et les documents et décrets; faisant suite aux *Visites et études au Palais de l'Industrie*. In-18 de 9 1/9 f. (Impr. d'Henri et Ch. Noblet, à Paris.)

— Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts. Compte rendu, extrait du journal *l'Univers*, par Claudius Lavergne. In-8° de 10 f. (Impr. de Bailly, à Paris.) Chez madame veuve Poussielgue-Rusand.

— Lettres sur l'Exposition universelle de 1855, par E. Jouve. In-8° de 39 1/4 f. (Impr. de madame veuve Mougin-Rusand, à Lyon.)

Extrait du *Courrier de Lyon*.

— Exposition universelle. Causerie artistique. Beaux-Arts, Peinture; par Édouard Saint-Amour. In-8° de 3 3/4 f. (Impr. de Leleux, à Lille.)

— A propos de l'Exposition de peinture (par Pérignon). In-18 de 5/9 de f. (Impr. de Malteste, à Paris.)

— Exposition des Beaux-Arts de 1855. Peinture. Souvenirs d'un spiritualiste, par Valleyres. In-8° de 2 3/4 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.)

Extrait du journal *l'Illustration*.

— Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts. Lettre au *Publicateur de Meaux*. Par Ch. L. Duval, peintre. In-12 de 2 f. (Impr. de Dubois, à Meaux.)

— Exposition universelle des Beaux-Arts. Architecture. Compte rendu, par Adolphe Lance, archit. du gouvernement. In-8° de 6 f. (Impr. de Bonaventure, à Paris.) Chez Bance.

Extrait de l'*Encyclopédie d'Architecture*.

— Exposition universelle des Beaux-Arts. Examen archéologique de la galerie d'architecture (par Adolphe Berty). In-8° de 1 1/2 f. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. de la *Revue archéologique*, 12e année.

— Exposition universelle de 1855. Coup d'œil sur les envois pontificaux au Palais des Beaux-Arts et de l'Industrie, suiv. du catalogue des exposants et de la liste des récompenses. In-8° de 3 f. (Impr. de Dubuisson, à Paris.)

— Catalogue de tableaux des diverses écoles, meubles et curiosités composant le cabinet de M. Rochaz; par Horsin Déon, peintre, restaurateur des tableaux des Musées imp.; dont la vente aura lieu, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, le lundi 11 février 1856. In-8° de 2 1/2 f. (Impr. de Bonaventure, à Paris.)

134 nos.

— Catalogue de la précieuse réunion de tableaux de l'École française, provenant du cabinet de M. Baroilhet; dont la vente aura lieu, rue Drouot, le

10 mars 1856. In-8° de 1 3/4 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Laneuville.

Comprenant 76 nos, avec un avant-propos de Théophile Gautier.

— Tableaux restants de la galerie de feu M. le maréchal général Soult, duc de Dalmatie. In-8° de 2 1/2 f. (Impr. de Guiraudet, à Paris.)

Comprenant 21 tableaux.

— Catalogue d'une belle collection d'estampes anciennes et modernes, épreuves de choix, des écoles italienne, allemande, flamande, hollandaise et française; lithographies et photographies, provenant du cabinet d'un amateur; dont la vente aura lieu, rue Drouot, 5, les lundi 17 et mardi 18 mars 1856. In-8° de 3 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Vignières.

Comprenant 480 nos.

— Catalogue d'une collection d'estampes et dessins anciens des écoles flamande, française et italienne, provenant de l'étranger, dont la vente aura lieu, rue Drouot, 5, les mercredi 26, jeudi 27 et vendredi 28 mars 1856. In-8° de 3 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Vignières, à Paris.

Comprenant 512 nos pour les estampes et 255 pour les dessins.

— Catalogue de la curieuse collection d'estampes, gravures au burin, eaux-fortes et clairs-obscurs des maîtres les plus estimés des écoles allemande, flamande, hollandaise, italienne et française, provenant du cabinet de M. V*** d'Anvers; dont la vente aura lieu rue Drouot, 5, les 31 mars, 1er et 2 avril 1856. In-8° de 4 f. (Imp. de Maulde, à Paris.) Chez M. Charles Le Blanc.

Comprenant 962 nos.

— Appendice et table du catalogue des estampes historiques de M. L. R. de L. In-8° de 3 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Techener.

Cette brochure forme le complément du catalogue des estampes de M. L. R. de L. (Leroux de Lincy), dont la vente a eu lieu en novembre 1855.

— Catalogue d'une vente de grands livres à figures, ouvrages et recueils sur l'histoire, les sciences, les beaux-arts, les antiquités, etc., tels que voyages pittoresques, recueils de vues, portraits, costumes, œuvres de peintres, musées, galeries, cabinets, sculpture, architecture, ornements, décorations, etc., qui aura lieu les lundi 3 et mardi 4 mars 1856, maison Silvestre, rue des Bons-Enfants. In-8° de 1 3/4 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Defer.

191 nos.

— Catalogue d'un choix de livres, la plupart relatifs aux Beaux-Arts, grands ouvrages provenant de la collection de feu M. Isabey, membre de l'Institut, dont la vente aura lieu le mardi 15 avril 1856 et jours suivants, rue des Bons-Enfants, 28. In-8° de 3 f. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Techener.

Comprenant 311 nos.

— Catalogue des livres et estampes, en partie relatifs à l'histoire de France et à l'histoire de Paris, composant la bibliothèque de feu M. le général Rebillot, ancien préfet de police. La vente aura lieu le lundi 26 mai et jours

suivants, rue des Bons-Enfants, 28, salle Silvestre. In-8° de 5 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Potier.

Comprenant 655 nos.

— Catalogue de livres à figures, richement reliés, et d'un choix d'estampes, provenant de la collection de M. G***, dont la vente aura lieu le lundi 23 juin et jours suivants, hôtel des ventes, rue Drouot. In-8° de 3 f. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Techener.

Comprenant 291 nos.

— Description des médailles et des antiquités du cabinet de M. l'abbé H. G*** (Greppo), par J. de Witte. Gr. in-8° de 16 1/2 f. (Impr. de F. Didot, à Paris). Chez Franck.

La vente de cette collection, comprenant 1,655 nos pour les médailles et 250 pour les antiquités égyptiennes, grecques et romaines, a eu lieu le 28 janvier 1856 et jours suivants.

— Catalogue des médailles et objets d'art en bronze, ivoire et or, intailles, pierres gravées, émaux, bagues, manuscrits rares, incunables et tableaux, composant le cabinet de feu G. Jallabert, de Narbonne, fondateur du Musée de cette ville; dont la vente se fera, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, les 3, 4, 5 et 6 mars. In-8° de 2 f. (Impr. de Dubuisson, à Paris.) Chez Hoffmann.

Le catalogue comprend 480 nos.

— Catalogue des médailles grecques, romaines, françaises et étrangères, livres et antiquités, composant le cabinet de F. M. A. Escudié, rédigé par H. Hoffmann, dont la vente aura lieu à Paris, le 14 avril 1856 et jours suivants, rue Drouot, 5. In-8° de 7 1/2 f. (Impr. de Maulde, à Paris.)

Comprenant 1,575 nos pour les médailles.

— Catalogue de la collection d'estampes anciennes provenant du cabinet de M. H. de L., dont la vente aux enchères publiques aura lieu, rue Drouot, 5, le lundi 21 avril et jours suivants. In-8° de 14 1/4 f. (Impr. de Maulde, à Paris.) Chez Defer.

Comprenant 1,203 nos.

— Catalogue des monnaies françaises et étrangères composant la collection de feu M. Norblin. Rédigé par F. Poey d'Avant. In-8° de 19 3/4 f., avec un portrait. (Impr. de Robichon, à Fontenay-le-Comte.) Chez Rollin, à Paris.

La vente de cette collection, composée de 9,000 pièces, a eu lieu à Paris en juillet 1855. — Louis Pierre Norblin de Lagourdaine, musicien distingué et amateur d'estampes, de médailles et d'objets d'art, né à Varsovie le 2 décembre 1781, mort au château de Connantre (Marne) le 14 juillet 1854.

— Journal des Arts, des Sciences et des Lettres, publié par une société de littérateurs, avec le concours de plusieurs membres de l'Institut. Travaux, publications nouvelles, actualités des lettres, des sciences, des beaux-arts, des arts industriels, etc. Notices sur les littérateurs, les savants, les artistes contemporains, etc. 28e année. N° 15. Janvier 1856. Pages 193-208. In-4° de 2 f. (Impr. de Morris, à Paris.) Bureaux à Paris, rue Folie-Méricourt, 45.

18 livr. forment un vol. Paraissant à des époques indéterminées.

— L'Artiste. Beaux arts, romans, voyages, philosophie; les musées, le monde, les théâtres. 6e série. Tome I, 1re et 2e livrais. Mars 1856. In-4° de 4 f., plus 2 vignettes. (Impr. de Plon, à Paris.) Au bureau du journal, rue Vivienne, 48.

— Annales du crédit des paroisses. Revue de l'art catholique. Recueil destiné à faire bien connaître les opérations et le but de la Société du crédit des paroisses, et à seconder les efforts des artistes qui consacrent leurs talents au culte religieux. Ire livrais. Mars 1856. In-8° de 2 f. (Impr. de Carrion père, à Paris.) Au bureau du journal, rue du Four-Saint-Germain, 39.

Il paraîtra 12 livr. par an.

— L'Image pour tous. Journal d'illustrations. N° 1. 1856. Gr. in-4° de 1/2 f. avec vign. (Impr. de Chaix, à Paris.) Au bureau du *Journal amusant*, rue Bergère, 20.

Publication de Ch. Philipon.

— Musée français-anglais, journal d'illustrations mensuelles, dirigé par Ch. Philipon, paraissant à la fin de chaque mois. N° 17. Mai 1856. Gr. in-4° de 1 f. (Impr. de Plon, à Paris.) Au bureau du *Journal pour rire*, rue Bergère, 20.

III. Statistique monumentale; archéologie.

— Archives de la Commission des monuments historiques, publ. par ordre de S. E. M. A. Fould, ministre d'État. Livr. 1 à 3. In-fol. de 3 f., plus 5 pl. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez A. F. Lemaître, éditeur.

La 1re série comprendra 120 livr., chacune composée de 2 pl. gr. sur acier et de 4 p. de texte.

— Bulletin monumental ou collection de mémoires sur les monuments historiques de France, publ. sous les auspices de la Société française d'Archéologie pour la conservation et la description des monuments nationaux, et dirigé par M. de Caumont. 3e série. T. Ier, 21e de la collect. Nos 1 à 8. In-8° de 43 1/2 f. (Impr. de Hardel, à Caen.) Chez Derache, à Paris.

Cette 3e série comprendra 10 vol., qui seront publiés depuis janv. 1855 jusqu'en janv. 1865. Huit nos forment un vol. orné de pl.

— Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. 1re livr. In-8° de 3 f. (Impr. de madame veuve Berger-Levrault, à Strasbourg.)

Procès-verbaux des deux premières séances, 5 décembre 1855 et 11 février 1856. Discours, règlement, monographie du château de Hochkœnigsberg, par le prés. de la Soc., M. Spach.

— Description archéologique des monuments de Paris, par F. de Guilhermy. Illustré de 15 gr. sur acier et de 22 gr. sur bois, d'après les dessins de Charles Fichot. 2e édit. In-18 de 11 1/9 f. (Impr. de Bonaventure, à Paris.) Chez Bance.

— Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris, par de Guilhermy et

Viollet Le Duc, archit. du gouvernement. In-8° de 8 3/4 f., plus 4 pl. (Impr. de Bonaventure, à Paris.) Chez Bance. — Autre édit. In-12 de 5 5/6 f. avec pl.

— Histoire de la Sainte-Chapelle, publ. dessinée et rédigée par Decloux et Doury. *Préface.* Livr. 1 à 4. In-fol. de 2 f., plus 6 pl. (Impr. de Malteste, à Paris.) Chez les auteurs.

L'ouvrage, publié en 12 livr., se composera de 100 p. de texte et de 24 pl., dont 20 lithogr. en couleur et 4 gravures noires sur acier.

— Notice historique sur la tour Saint-Jacques-la-Boucherie, par F. Rittiez. 3e édit., revue, corr. et augm. In-8° de 1 f. avec vign. (Impr. de Gaittet, à Paris.)

— Promenade archéologique dans les environs de Soissons, Rapport fait à la Société historique, archéologique et scientifique de Soissons, sur les églises, châteaux et abbayes d'Amblegny, Laversine, Cœuvres, Valsery et Longpont, par l'abbé Poquet. In-8° de 5 1/2 f. (Impr. de Fleury, à Laon.) Chez Victor Didron, à Paris.

— Histoire et description du château d'Etaples, par G. Souquet. In-8° de 2 f., plus 1 vignette. (Impr. de Duval et Herment, à Amiens.)

— Histoire du château et de l'église de Montfort-sur-Rille (Eure), par Mme Philippe Lemaître. In-8° de 3 3/4 f. (Impr. de Hardel, à Caen.)

Extr. du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

— Notes pour servir à la statistique paléographique et archéologique de l'arrondissement de Bar-sur-Aube, par H. d'Arbois de Jubainville, ancien élève de l'École des Chartes. In-8° de 2 f. (Impr. de Bouquot, à Troyes.)

— Notice sur le château de Grillemont (par H. Lambron.) In-8° de 1 1/4 f., plus 1 pl. (Impr. de Ladevèze, à Tours.)

Tiré à 50 exemp.

— Notice sur un bas-relief de l'ancienne église de Notre-Dame de l'Écrignole (par H. Lambron de Lignim.) In-8° de 1/2 f. (Impr. de Ladevèze, à Tours.)

Tiré à 30 ex.

— Notes archéologiques sur Nouatre, Pouzay et Marcilly, par André Salmon. In-8° de 3/4 de f. (Impr. de Ladevèze, à Tours.)

— Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe, par E. Hucher, en collaboration avec MM. Lassus, Drouet, Anjubault et L. Charles. In-8° de 17 1/2 f., avec pl. in-fol. et nombreuses vign. (Impr. de Monnoyer, au Mans.) Chez Monnoyer, au Mans.

— Note archéologique sur Saint-Martin des Loges (Sarthe). In-4° de 1/4 de f. (Impr. de Peltier, à Saint-Calais.)

— Études archéologiques sur la cathédrale de Laval, par L. J. Hamard. In-8° de 5 f. (Impr. de Godbert, à Laval.)

— Origines et bases de l'histoire de Lyon, ou diplômes, chartes, bulles, lois, arrêts, règlements des corps de métiers, etc., concernant les annales

lyonnaises. Publiés par l'administration municipale. Du IIe au XIVe siècle. Gr. in-4° de 27 1/2 f., plus 1 frontispice, 18 pl. et 1 plan de Lyon antique. (Impr. de Vingtrinier, à Lyon.)

Ce recueil aura 9 parties reproduisant les monuments de Lyon ancien et moderne, avec fac-simile et diverses gr.

— Notes pour servir à la statistique monumentale de la Moselle, par Georges Boulangé. In-8° de 1 f., plus 7 pl. (Impr. de Blanc, à Metz.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*, années 1854-1855.

— Notice archéologique sur Metz et ses environs, par Victor Simon. In-8° de 1 1/2 f., plus 2 pl. (Impr. de Blanc, à Metz.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz.*

— L'église Saint-Epvre, à Nancy (autrefois paroisse de la cour de Lorraine), notice archéologique, par l'abbé P. Grand-Eury, vicaire de Saint-Epvre, et Louis Lallement. In-8° de 8 f., plus 1 lith. (Impr. de Lepage, à Nancy.) Chez Peiffer, à Nancy.

— Monuments marseillais. Notice historique sur l'église Saint-Théodore (les Récollets), depuis sa fondation jusqu'à nos jours, par Casimir Bousquet. In-8° de 3 1/2 f. (Impr. de Ve. Marius Olive, à Marseille.)

— L'Hôpital Sainte-Marthe (monographie de monuments marseillais), par J. A. B. Mortreuil, juge de paix, etc. In-8° de 2 1/2 f. (Impr. de madame veuve Marius Olive, à Marseille.) Chez Boy.

— Notice historique et descriptive sur l'église Sainte-Croix d'Oloron (Basses-Pyrenées), par l'abbé Menjoulet, archiprêtre d'Oloron. In-8° de 3 f. (Imp. de Lapeyrette, à Oloron.)

— Esquisses pittoresques sur le département de l'Indre. Texte par de La Tremblais et de la Villegille. Gr. in-8° de 21 1/2 f. (Impr. de Migné, à Châteauroux.)

Choix de vues, de châteaux, églises, monuments, ruines et maisons particulières, accomp. de notices hist. et descript., illustrées par des encadrements, vign. et lettres ornées, représentant 500 sujets, dess. d'après nature et lithog. par Isidore Meyer.

— Histoire et Panorama d'un beau pays, ou Saint-Malo, Saint-Servan, Dinan, Dol et environs, par Bertrand Kobidou. Deux vol. in-8°, ensemble de 50 3/4 f. (Imp. de Bazouge, à Dinan.)

L'ouvrage, publié en 24 livr. de 32 pag. chacune, est illustré de 10 lithogr. par Drouteleau, formant un album in-4°.

— Vues et monuments. — Angleterre. — France. — Espagne. — Italie. — Suisse. — Tyrol. In-4° de 4 3/4 f., plus 25 pl. en taille-douce. (Texte impr. chez Mame, à Tours.) Chez Fontaine, à Paris.

— L'Orient, par Eugène Flandin, attaché à l'ambassade en Perse pendant les années 1840 et 1841. Livrais. 3 à 10. In-fol. de 9 f. plus 4 pl. (Imp. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry.

Fin du tome 1er. L'ouvrage formera 3 vol. gr. in-fol. contenant 150 pl. lithogr. par l'auteur.

— Mémoires de la Société imp. des antiquaires de France. 3e série. T. II. In-8° de 34 1/4 f., plus 6 pl. (Impr. de Lahure, à Paris.)

— Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie, 2e série. T. V à X. Six vol. in-4°, ensemble de 407 f. avec pl. et fac-simile. — Idem. 3e série. 1er vol. 21e de la collect. In-4° de 70 1/2 f., avec pl. (Impr. de Hardel, à Caen.) Chez Derache, à Paris.

Le tome 21e contient l'histoire de la Société et la monographie de l'abbaye Saint-Étienne de Caen.

— Société des antiquaires de Normandie. Séance publique du 26 novembre 1855. Discours de M. le conseiller d'État Boulatignier, directeur. In-8° de 3/4 de f. (Impr. de Hardel, à Caen.)

— Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie. Année 1856. N° 1. In-8° de 3 f. (Impr. de Duval et Herment, à Amiens.)

— Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente. T. III. In-8° de 9 f., plus 2 vign. et un tableau. — Année 1850. T. IV. In-8° de 12 3/4 f. — Années 1851 et 1852. T. V. In-8° de 12 1/2 f. (Impr. de Lefraise, à Angoulême.)

— Revue archéologique et historique de la Haute-Vienne, par l'abbé Arbellot. In-12 de 12 f. (Impr. de Ducourtreux, à Limoges.)

— Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes (par A. L. B. et P. D. V.). T. Ier, in-12 de 14 1/2 f. T. II, 1re part. in-12 de 4 1/2 f. (Impr. de Catel, à Rennes.) Chez Gauche.

— Cours d'archéologie de M. Beulé. Les expositions d'art et les concours dans l'ancienne Grèce. Leçons d'ouverture du 8 janvier 1856. In-8° de 1 f. (Impr. de Gros, à Paris.)

Extrait de la *Revue des Cours publics* du 20 janvier 1856.

— Les Temples de Syracuse (par Beulé). In-8° de 3/4 de f. (Impr. de Dupont, à Paris.)

Extrait du *Bulletin des sociétés savantes.*

— Mémoire sur le sarcophage et l'inscription funéraire d'Esmunazar, roi de Sidon, par H. d'Albert de Luynes. Gr. in-4° de 11 1/2 f., plus 2 pl. (Impr. de Plon, à Paris.)

— Encore Gergovia, par Achille Fischer, professeur d'allemand au Lycée de Clermont. In-8° de 1 1/4 f., plus 1 pl. (Impr. de Thibaud, à Clermont-Ferrand.)

— Notice sur les sépultures gallo-frankes trouvées en 1854 à Farebesviller (Moselle), canton de Saint-Avold, par Dufresne. In-8° de 1/2 f., plus 1 pl. (Impr. de Blanc, à Metz.)

Extrait des *Mémoires de l'Académie impér. de Metz.*

— De la découverte d'un prétendu cimetière mérovingien à la chapelle Saint-Éloi (Eure), par Charles Lenormant. Rapports faits à la Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du dép. de l'Eure. In-8° de

4 1/4 f., plus 3 pl. (Impr. de Herissey, à Évreux) Chez Cornemillot et Regimbard.

— De l'authenticité des monuments découverts à la Chapelle Saint-Éloi, par François Lenormant. In-8° de 2 f., plus 1 pl. (Impr. de Beau, à Saint-Germain-en-Laye.) Chez Douniol, à Paris.

Extrait du *Correspondant*, sept. 1855.

— Dissertation sur l'utilité de l'étude des antiquités ecclésiastiques, par l'abbé Jolibois, lue à l'Académie de Lyon, dans la séance du 8 janvier 1856. In-8° de 1 f. (Impr. de Vingtrinier, à Lyon.)

— Hagioglypta sive picturæ et sculpturæ sacræ antiquiores, præsertim quæ Romæ reperiuntur, explicatæ à Johanne Lheureux (Macario). In-8° de 16 3/4 f. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Toulouse.

La préface et les notes sont du P. Raphaël Garucci. Ce curieux ouvrage, composé au moment de la découverte des catacombes de Rome à la fin du xve siècle, a été publié d'après un manuscrit appartenant au comte de Lescalopier, savant éditeur des œuvres du moine Théophile.

— Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au viiie siècle, par Edmond Le Blant. Ouvrage couronné par l'Institut. 1re liv. In-4° de 23 f., plus 12 pl. (Impr. impériale.) A Paris, chez F. Didot.

— Explication et restitution de l'inscription chrétienne d'Autun, par J. P. Rossignol, membre de l'Institut. In-8° de 2 3/4 f., plus 1 pl. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez A. Leleux.

Extrait de la *Revue archéologique*, 13e année.

— Rapports sur divers objets d'art chrétien présentés à la Commission des monuments historiques du départ. du Pas-de-Calais, par l'abbé E. Van Drival, un de ses membres. In-8° 1 1/4 f. (Impr. de Tierny, à Arras.)

Extrait du *Bulletin monumental* de la Commission.

— Archéologie religieuse. Description de l'ostensoir gothique de la cathédrale de Toul (par J. F. de Blaye, curé de Dommartin). In-8° de 1/2 f. (Impr. de Vagner, à Nancy.)

— Couteau historique de l'abbaye de Longpont (Aisne), par l'abbé Poquet. In-8° de 1/4 de f. (Impr. de Fleury, à Laon.) Chez Victor Didron, à Paris.

Extrait du *Bullet. de la Soc. archéol. de Soissons*.

— Les Sandales de Chelles (par Eugène Gresy). In 8° de 1/2 f., plus 1 pl. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extrait de la *Revue archéologique*, XIIe année.

— Notice sur deux agrafes carlovingiennes, par Dancoisne. In-8° de 1/4 de f. (Impr. de Tierny, à Arras.)

— Lettres à M. F. de Saulcy, sur les plus anciens monuments numismatiques de la série mérovingienne, par Ch. Lenormant, membre de l'Institut. In-8° de 1/2 f. (Impr. de Remquet, à Paris.)

Ce sont les faux titre, titre et avertissement, pour un tirage à part de ces Lettres publiées de 1848 à 1854 dans la *Revue numismatique*.

— Lettre sur trois monnaies lorraines inédites, adressée à MM. les mem-

bres de la Société d'archéologie lorraine (par C. Laprevote). In-8° de 1/2 f., plus 1 pl. (Impr. de Lepage, à Nancy.)

— Sigillographie du Ponthieu. Recueil de sceaux concernant Abbeville et les environs, par E. D. M., de la Société des antiquaires de la Picardie, de celle d'émulation d'Abbeville, etc. *Sceau de Rue.* In-8° de 1/2 f., plus 2 pl. (Impr. de Papillon, à Vervins.) Chez Grave, à Abbeville.

Cet ouvrage, comprenant les sceaux des communes, abbayes, corporations, etc., formera un vol. composé d'un certain nombre de fascicules qui seront classés plus tard et précédés d'une introduction.

— La fête des Fous et la Mère-folle de Dijon, par Rossignol, de l'Académie de Dijon, etc. In-8° de 3 1/4 f. (Impr. de Boucquin, à Paris.)

Extrait de la *Société de Sphragistique.*

— Notice sur plusieurs sceaux relatifs à l'archihôpital du Saint-Esprit de Rome, par Germer-Durand, membre de l'Académie du Gard. In-8° de 1 3/4 f. (Impr. de Boucquin, à Paris.)

Extrait de la *Société de Sphragistique.*

— Sceau de l'abbaye de Sauvoir-sous-Laon, par Ch. Hidé, membre correspondant de la Société de Sphragistique. In-8° de 3/4 de f. (Impr. de Boucquin, à Paris.)

Extrait de la *Société de Sphragistique.*

FIN DU TOME TROISIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TROISIÈME VOLUME.

AVRIL A SEPTEMBRE 1856.

Pages.

JACQUES D'ANGOULÊME, sculpteur français, (inédit) par feu *Emeric David*. 5

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . 11

ANTOINE PESNE, par *L. Dussieux*. 30

GALERIE DU DUC DE DEVONSHIRE A LONDRES, par *G. Brunet*. . 37

CATALOGUE DES TABLEAUX DU PALAIS DE LAZIENKI, A VARSOVIE, par *B. Podczaszynski* et *X. Kaniewski*. 44

SUR L'HISTOIRE DE L'ART, à propos du livre de M. de Mercey, par *M. C. Marsuzi de Aguirre*. 64

CHRONIQUE. — Clovio le miniaturiste. — Le petit-fils du peintre Ommeganck. — L'imprimerie des Plantin, à Anvers. — Portraits des Plantin par Rubens et Van Dyck. — M. Robert Dumesnil et le graveur Nanteuil. — L'église Saint-Servais, à Maestricht. — Un peintre français au XVe siècle. — Épitaphe d'un Fou du roi. — Vanloo et Cazes. — La collection de M. Sauvageot. — Le statuaire Ohmacht. — Nécrologie. 86

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE : I, Sergell, par *Ch. de Chennevières* 97

TABLEAUX ET SCULPTURES DE MARIE DE HONGRIE, par *A. Pinchart*. 127

LES GRAVEURS ANCIENS, par *L. Alvin*. 147

GIOVANNI ROSINI, par *Sébastiani*. 161

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES FRANÇAIS. — VII, Robert de Nanteuil. 169

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES ITALIENS. — I, F. Terzi. 173

CORRESPONDANCE, par *L. Paris*. 181

BIBLIOGRAPHIE 184

CHRONIQUE. — Une lettre de Le Brun. — L'œuvre de Rubens. — Les portraits de Gabrielle d'Estrées. — Les antiquités de Rome, au XVIe siècle. — L'inscription du monument de Raphaël. — Nécrologie, etc. 188

DE LA BEAUTÉ DANS LES ARTS, par *W. Burger*. . . . 193

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . 203

INVENTAIRE DES TABLEAUX ET SCULPTURES DE CHARLES-QUINT, par *A. Pinchart*. 225

LES GRAVEURS ANCIENS, suite, par *L. Alvin*. 240

LES MANUSCRITS A MINIATURES appartenant à la Bibliothèque de Leipzig, par *G. Brunet*. 260

ANTIQUITÉS LACUSTRES, par *F. Troyon*. 265

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES FRANÇAIS. — VIII, Ordonnances de Léopold, duc de Lorraine, etc. 269

Pages.

CHRONIQUE. — Exposition de New-York. — Un tableau de M. de Biefve. — Le Musée de Lille. — *Le Messager*, de Gand. — Les miniatures carlovingiennes. — Bernard Palissy. — L'ancienne Académie de Peinture et de Sculpture. — Un jugement en matière de critique. — Découvertes d'objets d'art. — Musées. — Monuments. — Ventes publiques. — Expositions. — Nécrologie 275

TABLEAUX D'APPARAT, (inédit) par feu *Emeric David*. . . 289

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . 299

PREMIER SIÈCLE DE L'ÉCOLE DE SIENNE, par *E. Breton*. . . 319

LES GRAVEURS ANCIENS, fin, par *L. Alvin*. 328

INVENTAIRE DES JOYAUX DE LA COURONNE DE FRANCE, EN 1560. 334

CONSEILS D'UN AMI DES ARTS AU ROI DE PRUSSE, FRÉDÉRIC II, par *Bachaumont*. 351

BIBLIOGRAPHIE. 358

CHRONIQUE. — Les faïences de Nevers. — Gravures curieuses. — *La maison du cheval d'airain*. — Portraits de Louis XV. — Souvenirs sur Ommeganck. — L'ancienne Galerie d'Orléans. — Le gobelet de Shakspeare. — Les statues de Thierry Martens et de l'amiral Ruyter. — Les Musées du Louvre. — Nécrologie, etc. 372

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE : II, Alexandre Roslin, par *Ch. de Chennevières* 385

DE L'ÉCLECTISME DANS L'ART, par *A. Lassus* 424

RELATION DE CE QUI S'EST PASSÉ A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (1648). 431

ICONOGRAPHIE DES ROIS DE FRANCE, par *Vallet de Viriville*. . 453

EXPOSITION DES AQUARELLISTES BELGES, A BRUXELLES . . 471

CHRONIQUE. — Le trésor des sultans — Jugements en matière d'art. — Les collections publiques de Paris. — Un tableau de Van Dyck. — La statue de Laurent Coster. — Exposition à Maestricht. — La galerie de lord Oxford. — Nécrologie, etc. 475

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE : II, Alexandre Roslin, suite et fin, par *Ch. de Chennevières*. 481

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . 506

LES FRÈRES KUGELGEN, peintres allemands. 529

DE LA TRADITION RELATIVE A LA MORT DE LÉONARD DE VINCI, par *Aimé Champollion*. 535

QUELQUES NOTES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA GRAVURE SUR BOIS, par *G. Brunet*. 541

RELATION DE CE QUI S'EST PASSÉ A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, suite. 549

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS, qui ont paru en France dans le 1er semestre de 1856. 558

FIN DE LA TABLE.

N
2
R47
t.3

Revue universelle des arts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY